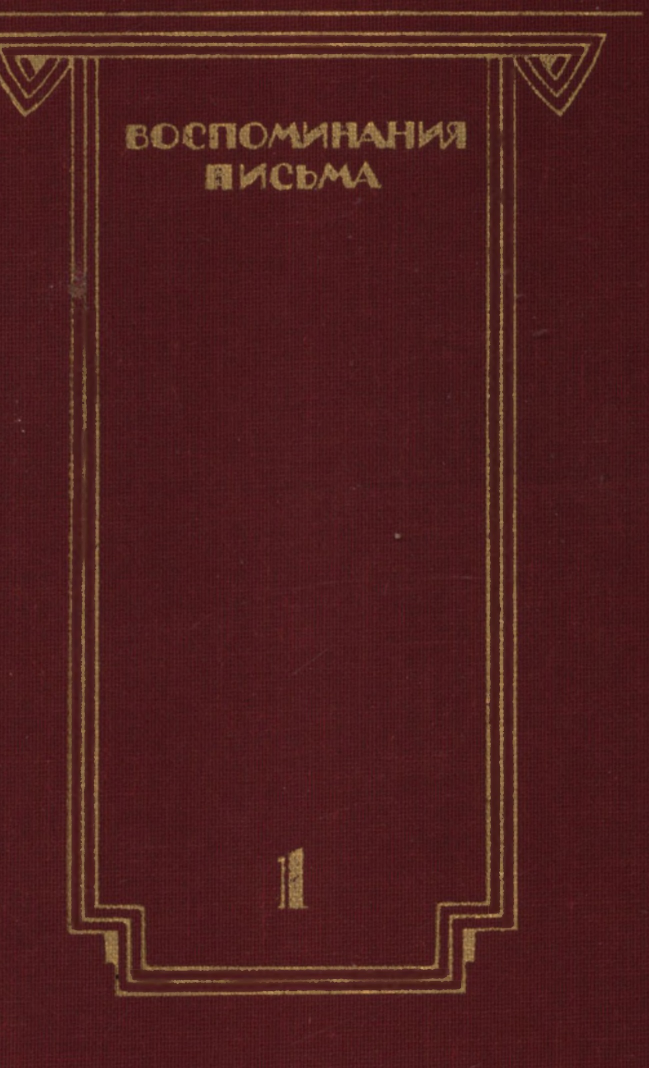
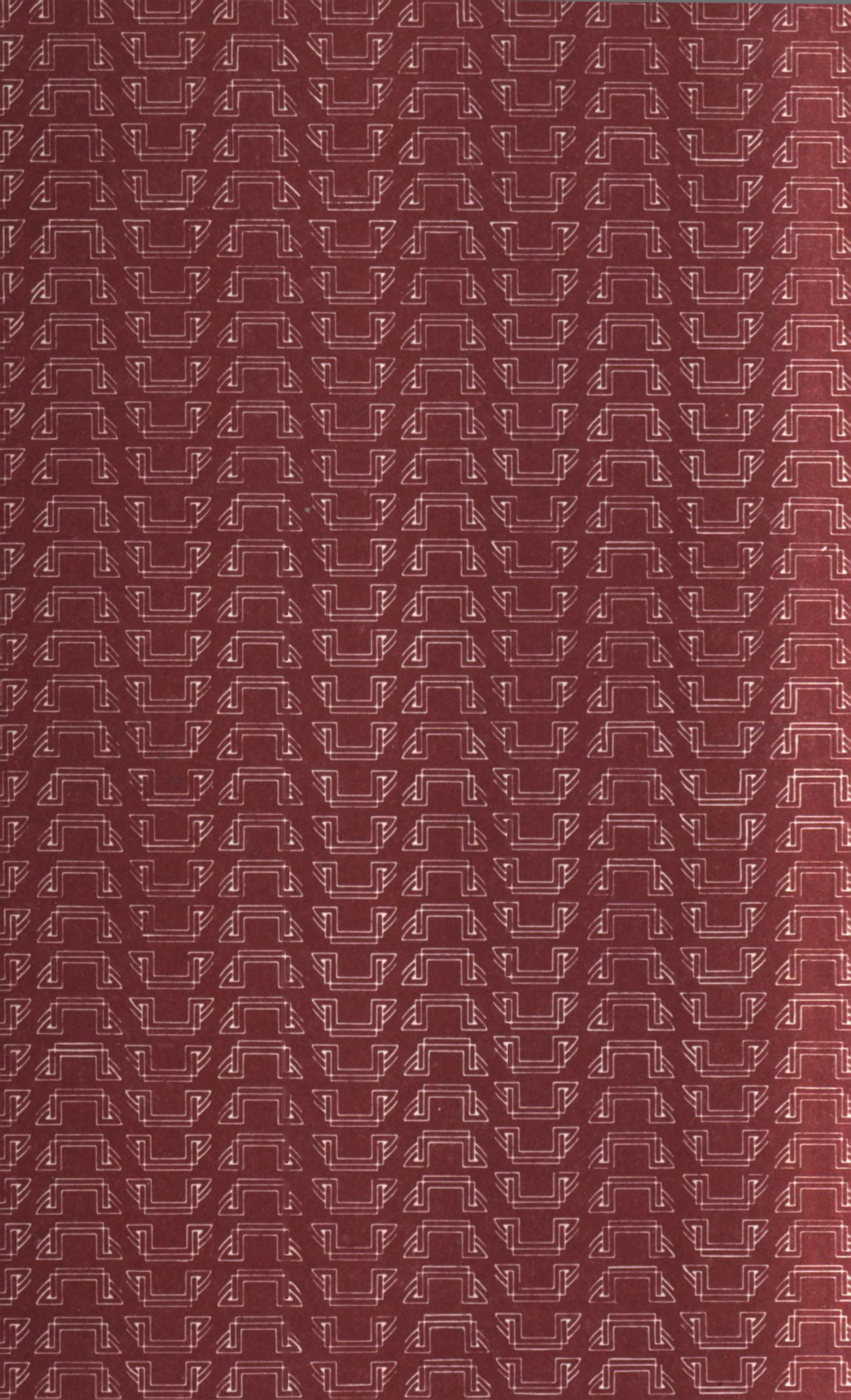
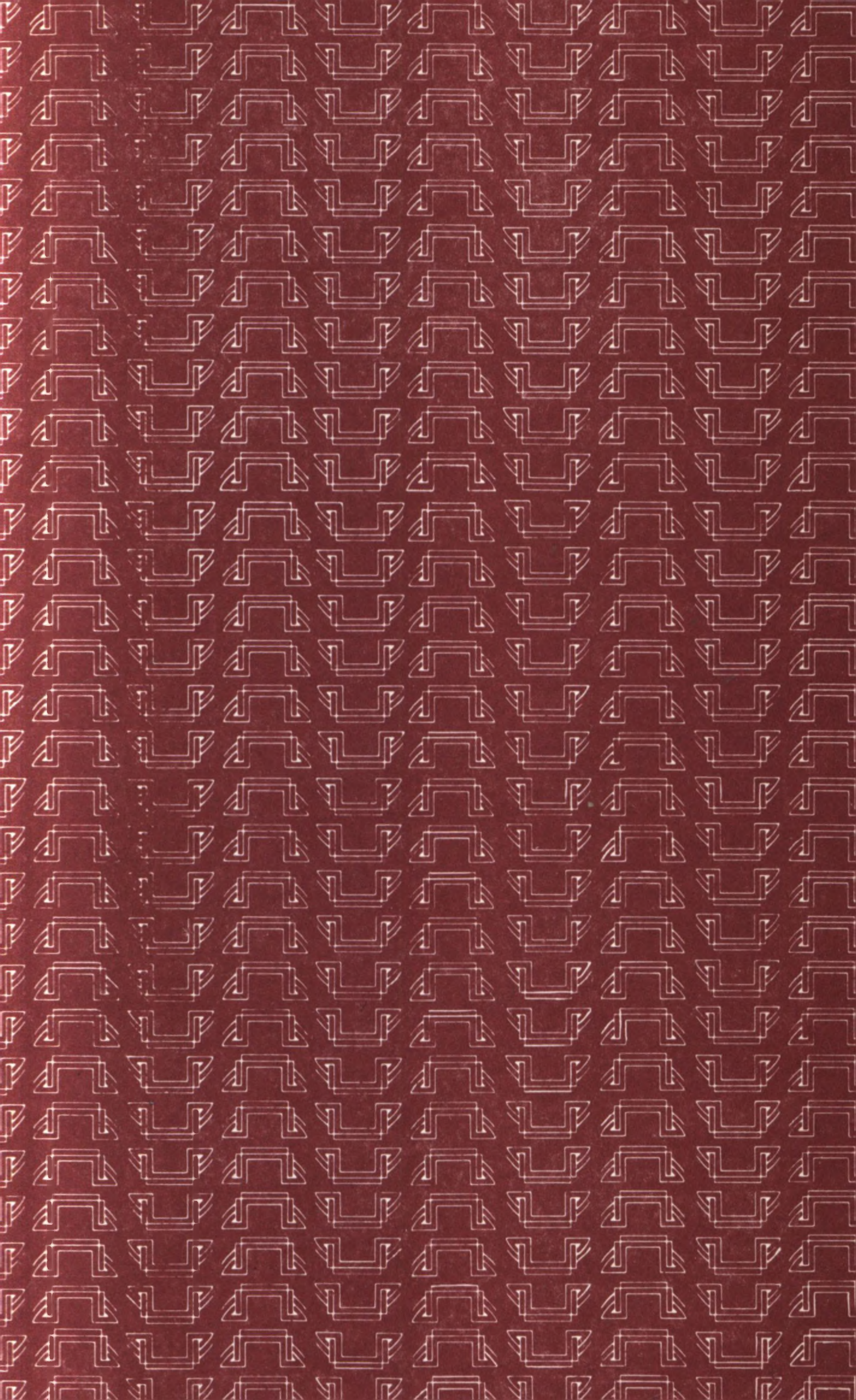
МИХАИЛ ЧЕХОВ

ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ





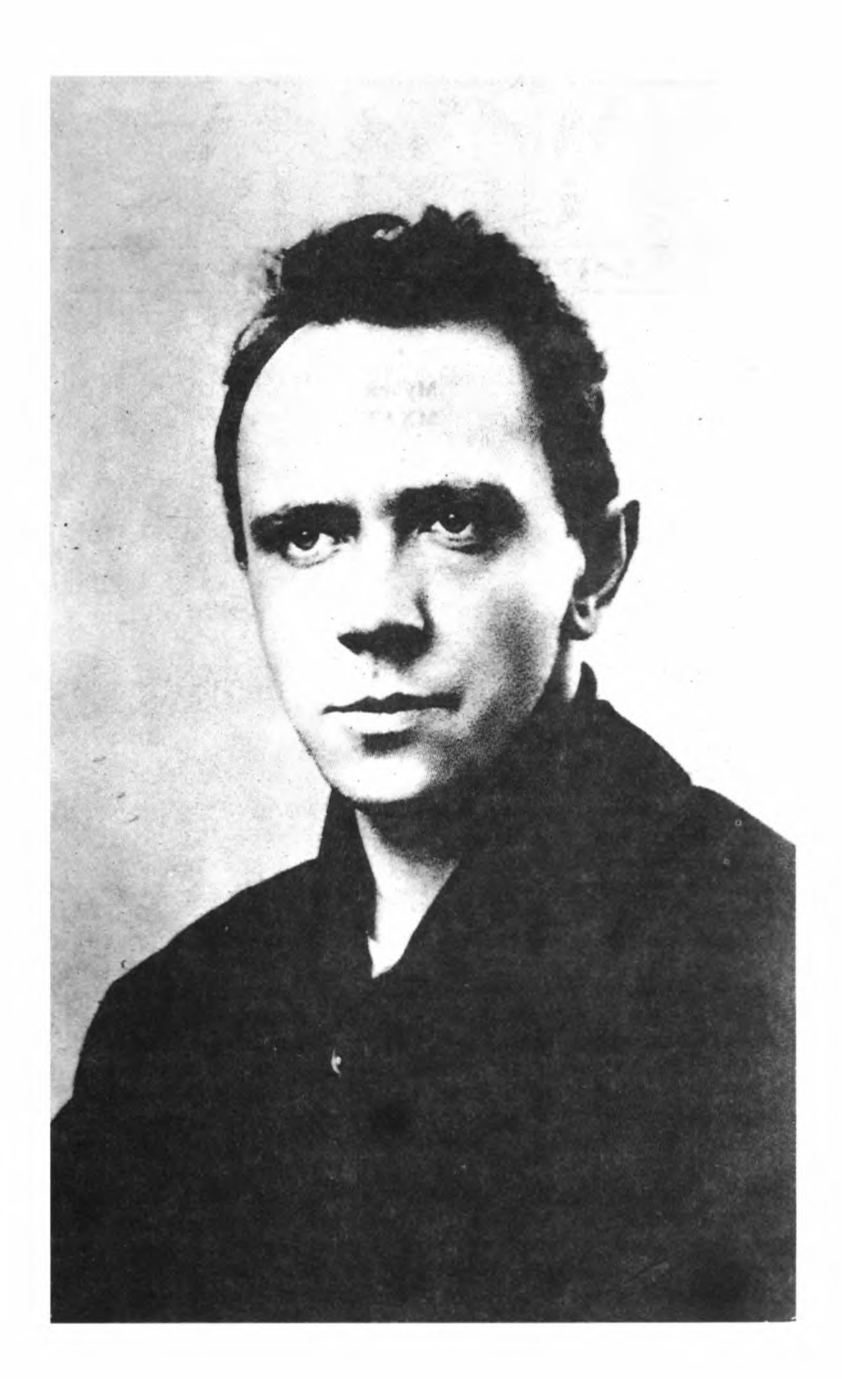


Российский
государственный архив
литературы и искусства

•

Музей
МХАТ

•





ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

ВОСПОМИНАНИЯ

ПИСЬМА

ТОМ
1



Москва
«Искусство»
1995

ББК 85.334.3(2)7
Ч56

Второе издание,
исправленное и дополненное

Редакционная коллегия:
Н.Б.Волкова, М.О.Кнебель, Н.А.Крымова,
Т.И.Ойзерман, Г.А.Товстоногов, М.А.Ульянов

Общая научная редакция М.О.Кнебель

Редактор Н.А.Крымова

Составители:
И.И.Аброскина, М.С.Иванова, Н.А.Крымова

Комментарии И.И.Аброскиной, М.С.Ивановой

Издание выпущено в счет дотации,
выделенной Комитетом РФ по печати

Издание осуществлено при поддержке
Министерства культуры РФ

Ч $\frac{4907000000-012}{025(01)-95}$ 101-90

ISBN 5-210-00181-4(т.1)

ISBN 5-210-00182-2

От редакционной коллегии

Настоящее издание значительно дополнено по сравнению с первым (1986). В него включено более семидесяти новых писем (в тексте они отмечены звездочкой), новые главы и фрагменты из чеховских воспоминаний «Жизнь и встречи», ряд других материалов. Кроме того, в Приложении ко второму тому впервые полностью публикуются записи репетиций «Гамлета» Шекспира в МХАТ 2-м.

До последнего времени значительная часть литературного наследия М. А. Чехова была рассредоточена по различным архивным и частным собраниям в нашей стране и за рубежом. В 60—70-х годах благодаря усилиям вдовы М. А. Чехова К. К. Чеховой, ее сестры Е. К. Зиллер-Беловицкой и Г. С. Жданова, ближайшего сотрудника Чехова в последние годы его жизни, в ЦГАЛИ было передано рукописное наследие Чехова, хранившееся в США. По инициативе ныне покойных выдающихся деятелей русской культуры М. О. Кнебель и П. А. Маркова началась систематизация и подготовка этих материалов к изданию.

Редколлегией был избран следующий принцип публикации в двухтомнике. В первый том вошли воспоминания Чехова и его эпистолярное наследие; во второй — теоретические работы по вопросам актерского искусства, статьи, лекции. В виде исключения два письма — Коллективу студии Литовского государственного театра и Советским фильмовым работникам,— носящие чисто теоретический характер, помещены во втором томе.

Тексты Чехова печатаются в соответствии с оригиналом, но по новой орфографии и пунктуации, с сохранением авторских особенностей написания отдельных слов. Безусловные описки и недописанные слова исправляются и дополняются без оговорок. Слова, пропущенные автором, но необходимые по смыслу, заключены в квадратные скобки. Квадратными скобками отмечены и купюры.

При публикации писем дата стоит в начале письма справа и ее написание соответствует авторскому. Когда дата установлена составителями, она заключается в квадратные скобки. Так как в большинстве случаев письма адресатов Чехова не сохранились, некоторые события и факты, упоминаемые в ответных письмах Чехова, не удалось прокомментировать.

Если у автора заголовок отсутствует, он дается составителями и заключается в угловые скобки.

Подстрочные примечания, принадлежащие автору, специально оговариваются, составительские   нет.

Печатные источники при первом упоминании даются со всеми выходными данными. В дальнейшем указываются только автор и страница или название и страница.

Выявлением, археографической подготовкой текста и комментированием материалов, хранящихся в фондах ЦГАЛИ, занималась И. И. Аброскина; всех остальных — М. С. Иванова. Документы архивов Литовской ССР собраны Д. А. Юделявичусом.

Все рисунки, помещенные в тексте, за исключением особо оговоренных, принадлежат Чехову.

Фотографии, рисунки Чехова представлены ЦГАЛИ, ГЦТМ, Музеем МХАТ, Домом-музеем А. П. Чехова в Ялте, театральным отделом Национального музея в Праге и частными лицами: Т. И. Власовой и А. П. Орловой.

Большую и разнообразную помощь в осуществлении издания оказал целый ряд людей. Наша глубокая благодарность всем, кто поделился своими материалами, советами и сведениями о жизни и творчестве М. А. Чехова и тем самым помог собиранию этого издания, его наивозможной полноте и точному документированию,— Г. С. Жданову, С. В. Гиацинтовой, Д. В. Зеркаловой, Е. М. Чеховой, М. А. Скрябиной, Ф. Ф. Шаляпину, В. В. Клименко, А. Н. Кислякову, Т. И. Власовой, А. Л. Никитину, Ж. Бонер, В. Пехаровой, К. Р. Барановской, В. С. Дуленко, С. Лаффит, Б. Стрейт, Д. Кошич, Н. И. Муратову-Дьяконову.

Особую благодарность мы выражаем сотруднице Хельсинкского университета Л. Бюклинг, любезно предоставившей издательству право на публикацию сорока шести писем Чехова к Добужинскому.

Список сокращений

АКПР	Архив Канцелярии президента республики, Прага.
АПП	Архив Памятника письменности, Прага.
Бахм. архив	Бахметьевский архив (фонд Добужинского). Библиотека редких книг и рукописей Колумбийского университета, Нью-Йорк.
ВЖ	Внутренняя жизнь.
ГБЛ, ОР	Государственная библиотека СССР имени В. И. Ленина, отдел рукописей, номер фонда, единица хранения, порядковый номер документа.
ГЛМ	Государственный Литературный музей.
ГПБ	Государственная Публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина.
ГРМ, ОР	Государственный Русский музей, отдел рукописей, номер фонда, номер документа.
ГЦТМ	Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина, номер фонда, номер по книге поступлений, единица хранения.
ИЯЛ	Институт литовского языка и литературы Академии наук Литвы, Библиотека, отдел рукописей, фонд 51, номер документа.
КА	Коллекция автографов.
КС	Фонд К. С. Станиславского.
К-Ч	Фонд О. Л. Книппер-Чеховой.
ЛГТБ	Ленинградская государственная театральная библиотека имени А. В. Луначарского.
ЛГТМ, ОР	Ленинградский государственный театральный музей, отдел рукописей, номер по книге поступлений, номер документа.
МИЛИ	Музей истории литературы и искусства имени Я. Райниса, Рига.
МТМ	Государственный Художественный музей Литвы, отдел театра и музыки, фонд 351, единица хранения 10946, номер документа.

Музей МХАТ	Музей МХАТ, название фонда, номер документа.
Н-Д	Фонд Вл. И. Немировича-Данченко.
НП	Новые поступления.
Пушкинский дом	Институт русской литературы Академии наук СССР (Пушкинский дом), номер фонда, единица хранения.
РБ	Государственная Республиканская библиотека Литвы.
РЧ	Репертуарная часть.
ЦГАЛИ	Центральный государственный архив литературы и искусства СССР, номер фонда, номер описи, единица хранения.
Летопись К. С.	*Виноградская И. Н.* Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись в 4-х т. М., 1971—1976.
Летопись М. Ч.	Летопись жизни и творчества М. А. Чехова, настоящее издание.

О Михаиле Чехове и его творческом наследии

Перед читателем творческое наследие великого русского актера Михаила Александровича Чехова. Вернее, та его часть, которая осталась в книгах, письмах, статьях, лекциях.

Творчество актера в полном объеме живет, увы, только вместе с художником. В памяти тех, кто видел Чехова на сцене, хранится нечто гораздо более богатое и мощное по силе воздействия, чем страницы текста, к которым прикасалась его рука. У тех, кто испытал потрясение от встречи с Чеховым-актером, при чтении его книг и статей неизбежно возникнет горькая мысль о том, сколь хрупко и, в общем, почти невосстановимо то, что мы называем чудом актерского искусства.

Чехов брал в руки перо, когда хотел *объяснить* то, что было процессом творчества. Он (как и Станиславский) верил, что секреты искусства можно разгадать, а следовательно, передать от учителя ученикам, от поколения к поколению. И еще он верил (тем самым следуя одной из важнейших традиций русской культуры), что художник, будь то писатель или актер, должен быть абсолютно искренним — в жизни, на сцене, в книге. И в этом смысле страницы чеховского наследия, впервые здесь собранные и систематизированные, уникальны в своей ценности.

Наверное, читатели разных поколений будут по-разному читать страницы чеховского наследия. Для меня Чехов был первым учителем в театральном искусстве, он дал мне возможность близко наблюдать сложный процесс его собственного творчества — я, естественно, вижу многое за текстом его рукописей.

Я хорошо знала Чехова-человека; встреча с ним была одним из тех сильнейших впечатлений юности, которые навсегда оставляют след в душе. И хотя вторую половину своей жизни Чехов провел далеко от всех нас, на чужбине, смею думать, что мне *понятен* его характер, понятно «зерно» его личности. Это тоже помогает увидеть многое *за* словами писем, рукописей, книг.

Признаюсь, я с волнением знакомилась с той частью архива Чехова, которая представляет его зарубежный период и которая была передана в Москву после его смерти. Каким стал человек, художник, которого я когда-то хорошо знала? Ведь после нашей

последней встречи он прожил где-то далеко более двадцати пяти лет... Но любая страница письма подтверждала: это *тот самый* Михаил Александрович Чехов.

Я хочу поделиться с читателем своими знаниями о Чехове ради того, чтобы и знания других о нем были более объемны, чтобы простое не превращалось в элементарное, а сложное манило к исследованию.

К сожалению, в литературном наследии Чехова почти не нашло отражения то, что было сотворено им на сцене. О своих ролях он пишет мало и как бы неохотно. В книге «Путь актера» есть проникновенные страницы, посвященные Гамлету, но представить по ним, *как* Чехов играл эту роль, почти невозможно. Он менее всего занят разъяснением своей трактовки или описанием спектакля. Он фиксирует в книге какие-то главные вехи своей душевной жизни, своего внутреннего духовного пути. Роль как художественное создание остается в стороне. Парадоксально, но гораздо более подробно Чехов рассказывает о двух ролях, которые он так никогда и не сыграл. Что значит «творческая мечта» Чехова, каков ее нравственный, духовный и художественный смысл, читатель поймет, познакомившись с «Дневником о Кихоте» и страницами книги «О технике актера», посвященными роли короля Лира. Но все это, повторяю, лишь «мечтания», только подготовка к воплощению роли.

Между тем воздействие Чехова-актера на зрителя было феноменом, который до сих пор никто не может полностью объяснить. Мне приходилось говорить о нем со многими выдающимися актерами и режиссерами. Все повторяли одно: это чудо, которое нельзя разгадать. С. М. Эйзенштейн говорил, что отдал бы многое, чтобы понять секрет этого могучего таланта. И. В. Ильинский остановился на слове «непостижимо». М. М. Штраух рассказывал, что по многу раз ходил на спектакли, в которых играл Чехов, чтобы «подглядеть» тайну его искусства, но ему ни разу не удалось сохранить позицию рационального наблюдателя — Чехов сбивал его с этой позиции и превращал в послушного ребенка, который смеялся и плакал по воле актера-волшебника.

В мемуарах, свидетельствах тех, кто с Чеховым играл, можно наткнуться на противоречивые сведения даже о том, какого цвета были у актера глаза — они казались разными в разных ролях. Что это? Дар перевоплощения? Невиданная сила актерской заразительности? Я думаю, и то и другое.

Не только товарищей-партнеров, но и критиков Чехов повергал в смятение. О его ролях существует немало отзывов, чаще всего восторженных, но как противоречивы эти отзывы! У нынешнего поколения театроведов нет и не может быть верного представления, например, о чеховском Гамлете — нечто единое с трудом вычленяется из потока резко противоположных оценок и описаний.

Интересно, что во внешнем облике Чехова не было ни одной черты, которая намекала бы на его гениальный актерский дар. Небольшого роста, очень худой, курносый — ничего бросающегося

в глаза даже при тех специфических требованиях к актерской выразительности, которые были выработаны в Художественном театре. Тусклый голос, немножко пришепетывающая манера говорить.

Рассказ о том, как Чехов был принят в Художественный театр, я слышала от самого Станиславского. На вопрос, что осталось у него в памяти от первой встречи с Чеховым, Станиславский задумался и потом сказал: «Мне стало его жалко. Что-то в его глазах было доброе и беспомощное». Эти слова я запомнила точно, потому что и мое первое впечатление от Чехова было сходным. Из уважения к О. Л. Книппер и к памяти А. П. Чехова Константин Сергеевич все же согласился послушать юношу.

Михаил Чехов прочитал Станиславскому монолог Мармеладова из «Преступления и наказания» и отрывок из «Царя Федора». О том, чем завершился этот визит, Чехов пишет коротко: «Станиславский сказал мне несколько ласковых слов и объявил, что я принят в Художественный театр». Можно подумать, что сделано это было лишь из уважения к просьбе Ольги Леонардовны. Я знаю, однако, что после того, как Станиславский услышал молодого актера, он, встретив Немировича-Данченко, сказал ему: «Племянник Антона Павловича Миша Чехов — гений». Это было в 1912 году.

В 1918 году, когда я поступила в Чеховскую студию, ее руководитель считался уже знаменитым актером. Он сыграл к этому времени своих великолепных — и абсолютно разных! — стариков: рыбака Кобуса («Гибель «Надежды» Г. Гейерманса), игрушечных дел мастера Калеба («Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу), слугу Фрибэ («Праздник мира» Г. Гауптмана). В этих ролях всех поразила подлинность внутреннего старения молодого актера — этому уникальному дару не могли надивиться не только мы, молодые студийцы, но и лучшие актеры Художественного театра, ветераны и мастера.

Когда Чехов сыграл Кобуса, ему было двадцать два года. В этой роли он старел буквально на глазах. Я думаю, что этот необычный процесс сценического старения и увлек Чехова. Он всегда тяготел к единству правды и чего-то почти нереального. Уже в начале спектакля его Кобусу было лет восемьдесят, а к концу казалось, что он вот-вот развалится от старости и немощности. С. В. Гиацинтова вспоминает, что как-то в шутку сказала Чехову: «Таких стариков не бывает — твоему Кобусу уже двести лет, а может, и больше...» Но Чехов играл не просто глубокого старика, он создавал, если можно так сказать, *образ старости*. Он играл пронзительно по силе, необычайно легко и, как сам признавался, *радостно*. Это очень характерное для него признание. Я надеюсь, что из контекста всего чеховского наследия читатель поймет, почему я подчеркиваю слово «радостно».

Калеб в «Сверчке на печи» просто-таки излучал доброту, нежность. Доброта была главной чертой его характера, она раскрывалась в постоянной внутренней устремленности к дочери. Калеб на свой лад защищал слепую дочь от жизни — творил для

нее иллюзорный мир и самого себя в нем — сильного и счастливого. Зрителям было видно, как наивны эти усилия, как хрупко то, что с такой силой веры строил для дочери старый и нищий отец. Но веру Калеба нельзя было назвать наивной, она вбирала в себя огромные запасы мудрости и в конце концов побеждала. Исполнение Чехова было далеко от сентиментальности. Он играл в жанре «святочного рассказа», но сила актерского преображения несла в себе заряд мужественности.

Уже в первых ролях Чехова было то, что Станиславский называл «пережитой характерностью». Достигалось это не гримом, а глубоко схваченным «зерном» образа. Общим в его знаменитых стариках было лишь то, что над ними зрители то смеялись до слез, то плакали.

Фрэзера в «Потопе» Ю. Бергера Чехов играл долго. Эта роль принесла ему неслыханный успех. В книге «Вся жизнь» я подробно описала несколько вариантов этой роли — одного из лучших чеховских созданий. Добавлю к этому несколько важных штрихов, которые знаю от самого Чехова и по рассказам Вахтангова.

Начало репетиций «Потопа» совпало с плохим нервным самочувствием Чехова: им овладевал то беспричинный страх, то не имеющее границ волнение за мать. Он иногда вел себя довольно-таки странно. Об этом уже распространялись слухи в театральных кругах, что еще больше омрачало настроение Чехова. Но завершение репетиций «Потопа» проходило более или менее нормально. На генеральной присутствовал Станиславский. Вахтангов за кулисами увидел Чехова уже в гриме, смертельно бледного, трясущегося. Еле выговаривая слова, тот произнес: «Женя, не сердись, я не знаю, как играть Фрэзера». В это время на сцене уже прозвучала реплика, после которой должен появиться Фрэзер. Вахтангов говорил нам, что такой степени гнева он никогда не испытывал. Именно в гнев перешла, переплавилась его растерянность. Чехов же рассказывал, что глаза у Вахтангова стали страшными. Кончилась эта почти безмолвная схватка тем, что Вахтангов повернул Чехова лицом к сцене и с силой его туда вытолкнул. После секундной паузы он услышал первую реплику Фрэзера и — замер в изумлении: Чехов — Фрэзер заговорил с явным еврейским акцентом. «Почему вдруг этот акцент?» — спросил Вахтангов Чехова в антракте. «Не знаю, Женечка», — отвечал уже спокойный и счастливый Чехов. Действительно, на репетиции не было речи о подобной характерности. «Это подсознание», — объяснил Станиславский. Чехов и Вахтангов долго обсуждали происшедшее.

Случай с Фрэзером для Чехова был важен. Вообще все происходившее с ним на сцене привело его к глубочайшей вере в силу подсознания. Он постоянно об этом думал, ждал, когда в нем возникнет то, без чего он не может создать роль. Когда подсознание молчало, он впадал в тяжелое депрессивное состояние. Часто жаловался: Станиславскому и Вахтангову легче, они одарены способностью мыслить, а ему приходится ждать, когда что-то «осенит». Могло показаться, что таким образом он относил себя к актерам, играющим «по наитию». Нет! Просто он *познавал свою*

творческую природу, а познав, уверовал в определенные законы творчества. Мысль Станиславского «от сознательного к подсознательному» легла в основу убеждений Чехова и на многие годы определила направление его собственных исканий.

В 1920 году Михаил Чехов репетировал одновременно две очень разные роли — Хлестакова в «Ревизоре» Гоголя и Эрика XIV в одноименной пьесе А. Стриндберга. Несмотря на сверхзанятость, Чехов пока еще не бросил свою студию. Мы были ему дороги, он откровенно делился с нами всеми своими сомнениями и радостями, иногда брал с собой на репетиции «Эрика XIV». Звать нас в Художественный театр он не мог, это не разрешалось. А в студию являлся переполненным то одной ролью, то другой. Вдруг — смешливый, дурашливый. Мы понимали: он что-то нашел в Хлестакове. А назавтра — нервный, взвинченный, несправедливо к кому-то придирался, потом неистово просил прощения и награждал таким добром, такой лаской, которую без слез невозможно было принять. Это был и Чехов, это был и несчастный Эрик.

Мне не приходилось видеть другого актера, который так безжалостно тратил бы свои силы и во время репетиций и в течение спектакля. Этой нервной энергией Чехов, собственно, и держал зал в состоянии непрерывного напряжения. В «Эрике XIV» оно возникало с момента первого выхода короля, выхода, совершенно невероятного по смелости. Сперва был слышен громкий хохот, потом с верхнего балкона летели горшки с цветами, подушки, целый ворох подушек. И — после паузы — в полной тишине стремглав выбегал король. Он был смертельно бледен, бездонные глаза казались черными. Безумие этого несчастного властителя постепенно становилось очевидным. Но Чехов воссоздавал не клиническую картину безумия, а жизнь живой человеческой души. То властный, то нежный, мягкий, беспомощный, то озаренный силой любви, то трусливый, этот Эрик вмещал в себя так много противоречивых свойств, что, думается, под этим грузом и погибал.

В 1921 году Чехов покинул свою студию, и его ученики разбрелись кто куда. Я оказалась в МХАТ и видела выпуск «Ревизора». Своего учителя я наблюдала в исключительных, счастливых обстоятельствах — над гоголевской ролью с ним работал Станиславский. Главным впечатлением от игры Чехова в «Ревизоре» были легкость, воздушность почти нереальная. Но за этим стоял невидимый зрителям огромный труд. Правда, труд труду рознь. Эта работа, повторяю, была для него счастьем. От находок Чехова в зале замирал сам Станиславский; подсказы Станиславского актер подхватывал, с поразительной безбоязненностью развивал и тут же претворял. В этом Хлестакове были гипертрофированы самые простые чувства — голода, легкомыслия, бездумной влюбчивости, а в общем была гипертрофирована *заурядность.* На сцене был Фитюлька — если это слово можно написать как имя собственное.

Степень голода Хлестакова была такой, что у смотрящих на него из зрительного зала тоже собиралась слюна во рту, когда он, стоя у окна, пытался плюнуть на кого-то из прохожих. Не столько

декорация художника К. Ф. Юона убеждала в том, что Хлестаков живет на чердаке, сколько Чехов — Хлестаков, когда старался «доплюнуть» до тех, кто представлялся ему сытым. Речь у Чехова — Хлестакова была поистине невообразимой: слова вылетали совершенно непроизвольно, сопровождая поток чисто импровизационных действий и приспособлений. Буквально — поток.

Помню, как однажды в зрительный зал вошел Немирович-Данченко с томиком Гоголя в руках и просидел весь спектакль, проверяя текст по книге — ему показалось, что Чехов играет роль своими словами. Выяснилось, однако, что не только не было «своих слов», но была точно соблюдена пунктуация, учтены все запятые, вся сложность гоголевской лексики. Владимир Иванович, предельно чуткий к слову и стилю автора, зашел к Чехову за кулисы и похвалил его. Чехов был счастлив этой похвалой. «Обмануть» Немировича-Данченко было не так-то легко, но обмануться, глядя на Чехова, можно было даже знатоку. Импровизациям в этой роли не было счета. Каждый из видевших Хлестакова рассказывал о новых и новых находках.

Мы, молодые актеры, были заняты в пятом акте, в массовой сцене гостей. Я смотрела начало спектакля со ступенек бельэтажа, потом в антракте быстро гримировалась и остальные сцены смотрела из-за кулис — приходилось крепко зажимать рот, чтобы не смеяться вместе с публикой, а иногда и с актерами — они тоже не выдерживали. Однажды И. М. Москвин, сам большой выдумщик и любитель пошутить, расхохотался, когда Хлестаков, рассказывая об арбузе, который он ел, нарисовал в воздухе гигантский правильный четырехугольник.

После спектакля он сказал Чехову:

— Миша, нельзя так шутить. Представляете, если бы в зрительном зале сидел Станиславский! Ведь я из-за вас в самом неподходящем месте засмеялся!

Чехов просил прощения, а в качестве оправдания говорил, что ведь у Гоголя тоже необычный арбуз! Хлестаков уверяет, что заплатил за него семьсот рублей,— каким же мог быть такой арбуз?!

Интереснейшим свойством чеховских импровизаций было то, что актер никогда не менял ни текста, ни установленных мизансцен. Он не мог сесть на непредназначенный для него стул, а если садился, то умел вовремя освободить его. Иногда он действительно выбивал партнеров из строгой колеи спектакля, но — только неожиданностью и яркостью приспособлений. Его импровизации не порождали хаоса, они лишь звали других творить столь же свободно. Чехов возвышался над ансамблем силой таланта. А ведь в мхатовский ансамбль входили такие индивидуальности, как Леонидов, Москвин, Книппер...

Благодаря чеховскому Хлестакову я могу сказать: мне посчастливилось видеть, как *надо* играть Гоголя. Разгадка этого труднейшего автора оказалась доступной Михаилу Чехову. Мы были счастливыми тому свидетелями.

С Шекспиром Чехов встретился на сцене дважды. Первый раз это был Мальволио в «Двенадцатой ночи». Кстати — ввод, в пер-

вом составе Мальволио играл Н. Ф. Колин. Характерно, что Чехов сохранил все мизансцены, найденные Станиславским для Колина. Но только с Чеховым в спектакль вошла стихия трагикомедии и указала подлинный объем жанра комедии у Шекспира. Чеховский Мальволио был и смешон, и страшен, и лиричен. Станиславский считал, что гротеск самая сложная и трудная сценическая форма, требующая не только предельной внешней остроты, но и предельной силы переживания. Чехов в Мальволио предстал актером, который виртуозно владеет и тем и другим. В некоторых отзывах на эту роль подчеркивается именно острота внешнего рисунка. Но, вне всяких сомнений, роль Мальволио Чехов *пережил*, то есть переживал на каждом спектакле. Представляется чрезвычайно интересным путь, которым он шел к правде чувства именно в этой, острохарактерной роли.

В те годы Чехов искал характерность, которая помогла бы ему проникнуть в роль. Он помнил рассказы о том, как Станиславскому открылась роль Штокмана -- в момент, когда был найден особый жест руки. Чехов наблюдал за мастерством характерности таких актеров, как Москвин и Леонидов. В роли Мальволио он особенно упорно искал посадку головы, движения шеи. Голова этого Мальволио была гордо закинута, а шея как будто застряла между узенькими, подтянутыми вверх плечиками. Найдя эти как бы чисто физические особенности образа, Чехов пошел дальше. Ему открылась манера говорить, тембр голоса, общая пластика. Трудно забыть, как эта нелепая фигурка чванливо двигалась, каждой черточкой выражая презрение к тем, кто ниже его по рангу. Мальволио хохотал и прыгал от счастья, поверив, что покорил Оливию, и бурно рыдал от горя, когда до его жалкого умишка доходило, что его обманули. Контрастность актерских красок была феноменальной. Зрители хохотали до стона, до изнеможения. Но когда Мальволио появлялся обиженный и оскорбленный, в зале смолкал смех. Возникала горячая волна сочувствия к уродливому, странному человеку, который при всем том умел глубоко и искренне любить.

Так каким же путем Чехов пришел к такой правде характера и столь редкостной силе воздействия на зрителей? К моменту работы над «Двенадцатой ночью» собственные поиски Чехова в области психотехники чрезвычайно углубились. Он был одержим задачей найти связь между внутренним содержанием роли и наглядным, физическим выражением человеческого существа. То, о чем думал Чехов, позже он назвал поисками «воображаемого центра». Он оттолкнулся от понимания характерности, которое было раскрыто ему в Художественном театре, и пошел дальше, дав пример того, что познанию глубин психотехники нет предела.

Второй шекспировской ролью Чехова был Гамлет, созданный в 1924 году. «Гамлет» выпускался в чрезвычайно сложных для Чехова условиях. Как руководитель театра он выбрал трагедию Шекспира, чтобы обогатить репертуар МХАТ 2-го, без всякого намерения самому сыграть Гамлета. Но актера на эту труднейшую роль в труппе не нашлось, и Чехов взял ее исполнение на себя.

Почти никто из окружающих не верил, что он может сыграть Гамлета. И сам он, очень ярко представляя себе *своего* Гамлета, сомневался, сможет ли добиться слияния с этим образом.

Дело осложнялось еще и тем, что Чехов, продолжая искать свой путь к органической правде поведения, включил теперь в эти поиски других.

Здесь я должна сделать отступление. Еще в Чеховской студии мы пользовались «приемом мячей» — теперь он был введен в репетиционный процесс. (В книге «Путь актера» Чехов кратко рассказал об этом.) Прием был прост: чтобы в репетиционный период текст «не садился на мускулы языка» (выражение Станиславского), актеры, не пользуясь словом, перебрасывались мячами, вкладывая в каждое свое движение определенный волевой посыл. Так искалась природа общения, разнообразие ритмов. Помню, Чехов разобрал с нами какой-то отрывок из «Двенадцатой ночи». Каждый должен был определить характер своих взаимоотношений с партнерами и задачи. После чего Чехов попросил принести на урок мячи. Он читал нам вслух текст, а мы, внимательно вслушиваясь в его смысл, старались вызвать в себе внутренние волевые побуждения и, руководствуясь ими, бросали партнеру мяч. Чехов следил, чтобы в движения вкладывалось то содержание, которое диктует автор. Как только мы разобрались в этом упражнении, он передал чтение пьесы одному из участников, а сам стал действовать от лица Мальволио. Он проиграл нам сцену, когда Мальволио после получения написанного Марией письма встречается с Оливией. К этому времени он уже сыграл эту роль в театре и теперь с легкостью вызывал в себе и «зерно» и физическое самочувствие Мальволио в данной сцене.

Это было похоже на великолепное немое кино, в котором не было ни одного иллюстративного, объясняющего жеста. Чехов — Мальволио был переполнен достоинством — достоинством ничтожества, претендующего на высочайшее признание. Он был счастлив так, что ему едва удавалось унять дрожь. Слова его роли и роли Оливии медленно и спокойно читал кто-то из студийцев. А Чехов, ничего не изображая мимически, все переводил во внутренний монолог. В руках у него был мяч, и он бросал его Оливии, вкладывая в движения невероятно глупое, чванливое изящество и кокетство. В самом посыле мяча была такая динамика, что казалось, у него буквально не хватает терпения получить мяч обратно. Он ждал этот мяч как ответное признание.

Чехов давал своей партнерше великолепный материал, но та в первую минуту растерялась от блеска его фантазии и стала произносить вслух свои реплики. Поняв сущность задания, она быстро нашла не только верный, но и разнообразный ритм недоуменных «вопросов» Оливии. Она кидала мяч то настороженно-медленно, то быстро и энергично, то опасливо. Возникло безмолвное, удивительно насыщенное общение. При повторении этюда исполнительница роли Оливии с удивлением отметила, что почти точно запомнила текст сцены...

«Прием мячей» — один из приемов, которые использовал Чехов в процессе подготовки «Гамлета». Репетиции «Гамлета» порой проходили в сосредоточенной тишине, а параллельно, в соседнем репетиционном помещении, шла работа над шумным, громким спектаклем — А. Д. Дикий ставил «Блоху» (по Н. Лескову). Вокруг репетиций «Гамлета» ходили разноречивые слухи. Говорили, что Чехов там занимается какой-то мистикой — вдуматься в смысл художественных поисков Чехова никто не брал на себя задачи. Когда оба спектакля вышли, мнения прессы и зрителей резко разделились. Те, кто безоговорочно принимал «Блоху», не принимал «Гамлета», и наоборот. Это создавало внутри театра и вокруг него нездоровую атмосферу.

Мне же казались необычайно интересными оба спектакля. Да и вообще — почему одно óбразное вúдение должно исключать другое или враждебно противостоять ему? Я и тогда не понимала этого, не понимаю и теперь. «Блоху» освещала богатая режиссерская фантазия Дикого, в ней было много актерских удач. В «Гамлете», как, впрочем, в любом спектакле, где играл Чехов, он затмевал всех других исполнителей. Но, конечно же, ни о какой мистике в общем решении спектакля и речи быть не могло.

В спектакле было много интереснейших режиссерских находок, как, например, сцена с Призраком. Явление Тени отца Гамлета обозначалось лишь глухими ударами барабана (словно это шаги старого короля). Хор мужских голосов за сценой произносил слова Призрака, а Гамлет вторил им, как бы заново их осмысляя. Он один *видел* своего отца, а зрители, как загипнотизированные, видели и слышали то, что воспринимал Чехов. Прием, кстати, был аналогичен режиссерским поискам Немировича-Данченко.

За долгую жизнь в театре мне посчастливилось видеть многих Гамлетов, но Гамлет Чехова никем в моем сознании не был заслонен. Способ его существования в этой роли можно было определить словами пьесы: не *казаться,* а *быть.* Как и во всех других своих ролях, Чехов доходил здесь до предельного накала эмоций — и в любви к погубленному отцу, и в недоверии к придворным, и в отношении к матери, которую прежде боготворил, а теперь готов возненавидеть, хотя все-таки не в силах был вырвать из своей души сыновней преданности и любви.

Гамма «светотеней» во внутренней партитуре роли была уникальна. Смятенность души этого Гамлета вызывала у зрителей острое сочувствие. В противовес многим своим характерным образам в Гамлете Чехов почти полностью отказался от жеста и динамики мизансцен: он только слушал, смотрел, думал. Небывалая сила сосредоточенности рождала озарения: в роли Гамлета были моменты, которые запечатлелись в памяти почти как символ.

Оценка этого Гамлета была противоречивой. В своей книге «Путь актера» Чехов довольно спокойно приводил слова Станиславского о том, что он, Чехов, все же не трагик. Немирович-Данченко (к которому Чехов вместе со всей постановочной группой обращался за советом перед началом репетиционной работы) был согласен со Станиславским. П. А. Марков писал,

что в «Гамлете» Чехов сыграл «трагедию человека, который, при всей боли и ненависти к убийству, его совершает, сознавая одновременно нравственное недолженствование убивать. Оттого его исполнение, чрезвычайно конкретное, переводит решение этических вопросов из отвлеченно-метафизического плана в план вполне реальный» [1].

Сам Чехов считал, что не дотянулся до того Гамлета, какой ему виделся, но был убежден, что со временем достигнет необходимого трагического масштаба. Это характерно для Чехова — он спокойно проходил мимо похвал, был склонен поверить жесткой критике, но глубинная вера в себя не покидала его, несмотря на моменты сомнений.

Через год Чехов ошеломил театральную Москву ролью Аполлона Аполлоновича Аблеухова в «Петербурге» Андрея Белого.

Это был период дружбы Чехова с Белым. Они сблизились в период репетиций «Гамлета»; работа над «Петербургом» еще более объединила их. Я оказалась свидетельницей их совместных напряженных поисков и экспериментов. В такие моменты Чехову нужны были молодые, восприимчивые люди, всегда готовые его слушать. Чеховской студии уже не существовало. Но теперь вокруг Чехова и Белого возник кружок молодых энтузиастов. И параллельно с репетициями «Петербурга» на квартире К. Н. Васильевой (будущей жены Белого) мы занимались ритмом, движением и словом, изучали поэтику, даже теорию литературы. Белый читал нам свои стихи и отрывки из прозы, великолепно анализируя свое и чужое творчество. Кроме того, Чехов и Белый вели с нами занятия по изучению так называемой «эвритмии». Как участник и свидетель этих занятий, считаю своим долгом их хотя бы кратко описать. То же самое, кстати, мог бы в свое время сделать Ю. А. Завадский — он входил в наш кружок.

Белый (а вслед за ним и Чехов) был увлечен идеей, что каждая буква в слове и каждый звук в музыке имеют свое пластическое выражение. Следовательно, можно пластически «расшифровать» стихи, прозу, музыку. Белый со свойственной ему одержимостью вовлекал нас в эти поиски. Думаю, что именно под влиянием Белого ритм стал одной из основных проблем, которые разрабатывались Чеховым. Мы искали пластическое выражение каждой буквы, учились «грамматике» жестов, переходя от буквы к слогу, потом к фразе, к предложению. Натренировавшись, мы делали довольно трудные упражнения. «Читали» жестами стихи Пушкина, сонеты Шекспира, хоры из «Фауста», а однажды самостоятельно приготовили стихи Маяковского, которого Белый очень любил.

Чехов владел этим «пластическим» языком букв в совершенстве; он поражал нас тем, что мгновенно воспринимал и запоминал зримое «обозначение» ноты, звука. Порой он делал упражнения один, и это было так красиво, что казалось, он мог бы выступать и публично, демонстрируя свое искусство. Иногда он предлагал

---

[1] *Марков П. А.* О театре. В 4-х т. Т. 2. М., 1974, с. 306.

медленно читать любой незнакомый ему текст и почти синхронно двигался, расшифровывая в пластике звуки слов. Он умел в движении тела передать и общий характер произведения, и атмосферу, и ее психологическую окраску. Это было очень выразительно. Смысл произведения доходил через произносимый текст — движения были как бы своеобразным ритмическим аккомпанементом.

Хочу подчеркнуть, что ни в какие антропософские теории Рудольфа Штейнера ни Белый, ни Чехов нас не посвящали. У Чехова вообще было *свое* отношение к философским теориям: он шел не от искусства к философии, но, наоборот, от всего, что его в философии увлекало,— к искусству. То, что он в результате в искусство приносил, было ярко и своеобразно. Возможно, потому, что все это было освещено его актерским талантом.

Вернемся, однако, к роли Аблеухова. Инсценировку «Петербурга» Белый делал сам, хотя не имел склонности к драматургическому мышлению. Чехов, явно проявлявший способность к драматургии, на этот раз не вмешивался в инсценировку. Он был увлечен ритмической прозой Белого и верил, что именно она открывает путь к внутренней музыкальности роли и спектакля. Действительно, «Петербург» отличался редкостным многообразием ритмов. Но центром и главной художественной силой спектакля стал образ сенатора Аблеухова, созданный Чеховым, глубина его актерского перевоплощения. К этому следует добавить: и глубина социального прозрения. В книге «О технике актера» не случайно высказана мысль о том, что актеру необходимо «социальное чувство». Чехов не любил и не умел говорить на эти темы, скорее, их избегал, но «социальным чувством», несомненно, обладал. Роль Аблеухова является лучшим тому подтверждением.

Этот человек, похожий на летучую мышь, был наделен огромной властью — Аблеухов держал в жестких руках «горящую империю» и не собирался разжимать рук, никому не собирался отдавать власть, данную ему монархом. Говорили, что чеховский Аблеухов похож на Победоносцева. Возможно. «Совиные крыла» этот сенатор тоже простирал — над Россией, над своим роскошным, но прогнившим домом. В нем были и сила, и зловещая властность, и страх, и нежность к сыну, но во всем этом — обреченность, историческая обреченность, близость конца.

Последним актерским сокровищем Михаила Чехова, которое нам дано было увидеть, явился образ Муромского в спектакле «Дело».

В тот день, когда на труппе МХАТ 2-го читалась пьеса А. В. Сухово-Кобылина, я зашла к Чехову домой. Он показал мне свой рисунок, который набросал, пока слушал пьесу: старичок в большом седом парике, с седыми усами и длинными жидкими бакенбардами; высокие ботфорты, живот старчески выдвинут вперед. «Я дам тебе этот рисунок, а на премьере ты вернешь его мне,— сказал Чехов.— Сравним, каким Муромский привиделся мне впервые и каким я его «выпеку».· Увидев Чехова на спектакле из зрительного зала, я была буквально потрясена. По сцене ходил, там жил, любил, плакал и умирал тот самый человек, которого я видела на клочке бумаги.

Работа над Муромским, оказывается, шла нелегко. Чехов никак не мог схватить целое образа. Мне он сначала сказал, что совсем забыл про свой рисунок, а потом, через несколько месяцев, сознался, что прекрасно помнил, но не хотел подталкивать себя, ждал, чтобы все возникло «само собой». А «само собой» должно было возникнуть нечто абсолютно контрастное Аблеухову. Каким же мы увидели Муромского в исполнении Чехова?

Трудно представить себе большие противоположности: Аблеухов — замкнут, закрыт; Муромский — открыт, он добр и открыт в мире жестокости, зла и коварства, и эту естественную человеческую открытость невозможно было наблюдать без острой боли.

Чеховские герои всегда во что-то сильно верили. Муромский глубоко верил, что ему удастся спасти честь дочери, что он найдет слова, которые растрогают и убедят тех, от кого зависит существование его семьи. Предложения дать взятку он категорически отвергал, глубоко убежденный в неподкупности тех, кто вершит судьбами людей. На вопрос о том, на какие деньги живет начальство, он без тени сомнения убежденно отвечал: «Жалованье государево получают и живут... и живут...» Чехов произносил эти слова так, что вскоре после премьеры их повторяла вся театральная Москва. Бывает, какая-то фраза из драматургического произведения становится поговоркой. В данном случае даже не слова, но актерская интонация создала такую поговорку. На любую несправедливость, возникавшую в жизни или в театре, ответом у нас была фраза Муромского, произносимая с разной степенью имитации: «Жалованье государево получают и живут... и живут...» Когда сам Чехов говорил это со сцены, ответом ему был гомерический смех из зала — смеялись над степенью несоответствия наивной веры Муромского и жестокости бюрократической машины. Последняя сцена Муромского — его схватка с Варравиным — вызывала слезы в зале. Чехов в этой сцене доходил до высокого драматизма. Трудно было предположить в тщедушном старике силу, с которой он хватал Варравина за грудь, чтобы тащить к государю на расправу. Вспышка оказывалась ему не под силу, он еле держался на ногах и все же бросал в лицо Варравину остатки денег. Потом падал и, уже лежа на полу, срывал с себя ордена...

На роли Муромского закончился творческий путь актера Михаила Чехова в России.

Что дали нашему театру его сценические создания? Я думаю, тот взлет духовной энергии, который всегда сопутствует явлению на сцене гениального художника. Каждая роль Чехова была в полном смысле слова открытием. Прежде всего, открытием мира автора, будь то Гоголь, Шекспир или Сухово-Кобылин. Подлинность переживаний, пронизывающих его образы, переворачивала принятые, привычные взгляды на театральные жанры — комедию, гротеск, сатиру, буффонаду. Все эти жанры, как бы более условные, чем психологическая драма, представали в творчестве Чехова насыщенными глубочайшим внутренним содержанием, той «жизнью человеческого духа», которую Станиславский считал высшим смыслом театрального искусства.

Актерское искусство Чехова неотрывно от его личности. Особое значение этого личностного начала в Чехове еще в 1925 году разглядел П. А. Марков: «...сила и мощь этого замечательного мастера — в том совершенно личном зерне, которое он несет и которое делает резкими и яркими приемы его игры и особенности его индивидуальной техники»[2]. Марков называет Чехова «актером эксперимента», «экспериментатором над душевными и физическими качествами человека», художником, способным «проникнуть через сплетение физиологических, нравственных и иных качеств к сердцевине образа», к тому, что можно назвать человеческой «идеей» образа[3]. Все это определялось личностью художника.

Что же в ней, в этой личности, было самым главным? Я думаю, то, что Михаил Чехов был *художником-искателем.*

Русский театр богат актерскими дарованиями. Но среди многих прекрасных художников сцены редкими и драгоценными феноменами являются искатели новых путей. У них особый склад мышления, часто бунтарский и лишенный целостности. Судьба таких актеров исключительна. Им трудно живется в любом устоявшемся коллективе, и коллективу, как правило, нелегко сживаться с такими людьми.

Напряженность духовного поиска — типичное русское явление. Своими корнями оно связано с основной традицией русской культуры. Произведения русской литературы, живописи, музыки отмечены тем же постоянным стремлением к познанию истины, смысла жизни, смысла творчества. Эта устремленность художника нередко расширяет рамки того или иного вида искусства, даже ломает эти рамки, задает современникам непростые вопросы.

Искания Станиславского охватывали все стороны театра. Поиски и открытия Чехова ограничивались областью актерской психотехники. Так же как Станиславский, он считает этот вопрос самым сложным. Впитав в себя открытия Станиславского, он не испытал полного удовлетворения. В нем постепенно зрела уверенность, что не на все вопросы Станиславский нашел исчерпывающий ответ. Путь Чехова — путь ученика, последователя, спорщика, продолжателя, оппонента.

В 1928 году у нас вышла книга Чехова «Путь актера». О Чехове-человеке можно многое понять по этой книжке, небольшой по размеру, но чрезвычайно богатой по смыслу. Нельзя не согласиться с критиком Б. В. Алперсом, так оценившим эту книгу: «На страницах его мемуаров («мемуары» в тридцать семь лет!) собственная его жизнь с ее взлетами и падениями, с тем феноменальным и обыденным, что было в ней, лежит перед ним, словно распластанная на операционном столе, со снятыми покровами, и он подвергает ее исчерпывающему анализу, как будто говорит не о себе, а о другом, постороннем ему человеке». Алперс далее высказывает мысль, что «так писать о себе может только художник, действительно осознавший конец своего творческого

---

[2] *Марков П. А.* О театре. В 4-х т. Т. 1. М., 1974, с. 397.

[3] Там же, с. 398, 399.

пути»[4]. С этим я решительно не могу согласиться. Чехов *всегда* думал и говорил так — с полной и абсолютной искренностью. Ни о каком «конце пути» он не думал — просто был в своей книге самим собой.

«Путь актера» поражает трезвой бесстрашностью анализа. Обычно авторам свойственно до некоторой степени романтизировать себя или своих близких. Чехов рассказывает с одержимой искренностью о себе, о своих близких, о своем детстве. Не знаю, кто еще в нашем театре поднимался до такой исповеди... Эту книгу можно назвать: «Покаяние артиста Чехова». Для меня нет сомнений — она родилась именно от желания *покаяться,* и не просто наедине со своей совестью, а так, как иногда каялись на Руси религиозные люди,— на людях, дабы очиститься от собственных вин и падений. У великого русского актера родилась непреодолимая потребность покаяться публично, и он это исполнил, видимо, получив какое-то моральное удовлетворение, вернее, успокоение.

Но, конечно же, по своему содержанию эта уникальная книга богаче личных «покаяний». В ней, хоть и лаконично, отражен тот путь поисков, нравственных и эстетических, на который художник вступил, может быть, полусознательно, следуя интуиции, а потом — вполне убежденно, поверив, что идет туда, куда ему следует идти.

Книга «Путь актера» отражает личность человека и художника, одержимого идеей *самоусовершенствования.* Эта идея тоже имеет свои глубокие корни в русской культуре и национальном характере. Л. Н. Толстой, А. П. Чехов, Ф. М. Достоевский, Л. А. Сулержицкий, К. С. Станиславский — вот мощные авторитеты и учителя Чехова на всю жизнь. Идее самоусовершенствования он оставался верен до конца дней. В основе своей это была *вера в человека,* в его силы и знания. Энергия Чехова направлялась к труду и к внутренней, непрерывной и сосредоточенной работе над собой. Все документы чеховской жизни, вернувшиеся на родину и давшие нам сегодня возможность узнать эту жизнь в полном объеме, говорят о том же: Чехов до конца дней оставался тружеником, деятельным и неутомимым.

Чтобы вернее и глубже понять наследие великого художника, надо всмотреться повнимательнее в его характер. Позволю себе поделиться некоторыми собственными наблюдениями, а также мыслями, которые появились после непосредственного контакта с Чеховым спустя десятилетия. Острые давние впечатления остались в памяти навсегда, но многое мне самой открылось лишь со временем.

В пору, когда я пришла в Чеховскую студию, Чехов увлекся и многих из нас увлек серьезным изучением Ницше, Шопенгауэра, Шпенглера, Канта, Бергсона. Тягу к философской литературе и философскому осмыслению мира он испытывал с детства, во многом под влиянием отца, Александра Павловича Чехова, характер которого так ярко описан в книге «Путь актера». Мы, молодые

[4] *Алперс Б. В.* Театральные очерки. В 2-х т. Т. 2. М., 1977, с. 56.

студийцы, естественно, плохо разбирались в потоке обрушившегося на наши головы философского материала. Тем не менее мы читали эту литературу взахлеб. Стимулом к чтению всегда был возможный разговор с Михаилом Александровичем на философские темы. В этих беседах хотелось быть достойным его доверия, хотелось спрашивать свободно и рассуждать «на равных». А ему было интересно разговаривать с теми из нас, кто много читал, интересовался философией, музыкой и живописью. Нередко беседы затягивались до поздней ночи. Ксения Карловна Зиллер (вторая жена Чехова) несмело напоминала, что утром у Михаила Александровича репетиция. Чехов послушно уходил спать и ласково гнал нас домой. Всегда оставалось впечатление, что он чего-то не договорил, а мы чего-то главного не успели у него выспросить — о смысле жизни, о сущности искусства...

Он был необыкновенно добр. Это была доброта исключительная, почти фантастическая. Любому человеку он был рад отдать все, что имел, хотя имел он в те годы так мало, что иногда было просто непонятно, на какие средства он жил. Из-за серьезной болезни он не мог играть в театре. Тогда-то друзья посоветовали ему открыть студию. Каждому из нас говорилось, что плата за обучение — три рубля в месяц, но ни у кого из нас не было взято никаких денег. Студия размещалась в квартире Чехова; после занятий мы нередко варили пшенную кашу, и Чехов с матерью, а после ее смерти с Ксенией Карловной, садился с нами есть эту кашу — больше ничего не было. Нечем было отапливать помещение — и мы ходили разгружать дрова на станцию, притаскивали какие-то балки... Изредка Чехов участвовал в концертах — вместе с С. В. Гиацинтовой и О. И. Пыжовой играл водевиль «Спичка между двух огней» или читал рассказы А. П. Чехова. За концерты платили мукой или крупой, и тогда в студии устраивался пир.

Сам будучи голодным и неустроенным, Чехов постоянно за кого-то хлопотал. Его одолевали просьбами, и он никому не мог отказать. По письмам, обнаруженным в разных архивах, читатели смогут в какой-то степени понять, какое множество просьб он выполнял. Делать добро было его стихийной потребностью. Это человеческое качество ярко отражалось и в его творческой натуре и в ролях, на сцене. Почти каждый из созданных им образов освещался мгновениями детской наивной доброты: Кобус, Калеб, Гамлет, Муромский, даже Аблеухов.

Совершенно исключительным был юмор Михаила Чехова. Мне кажется, что его можно сравнить с юмором Антона Павловича Чехова.

Может быть, именно здесь — место важному отступлению. Если в жизни М. А. Чехова был человек, оказавший на него первое решающее влияние,— это Антон Павлович Чехов. История чеховского семейного клана, сложного и талантливого, чрезвычайно характерна для уклада русской жизни и культуры. В этой семье были таланты, погибавшие от алкоголя, были натуры религиозные, были мужественные и самоотверженные. Писательский дар А. П. Чехова формировался в невероятном сопротивлении тому,

что сгубило дарования его братьев, Николая и Александра. А. П. Чехов «по капле выдавливал» из себя то, что в конечном счете делало других рабами житейской пошлости, нужды, алкоголизма. Писатель Чехов будто указал мальчику Мише Чехову пример того, что из всей этой сложной паутины вырваться *можно* — вырваться, чтобы жить достойной человека жизнью. Мне кажется, Михаил Чехов с годами вполне сознательно принял этот завет и этот высокий пример.

Творчество А. П. Чехова он не просто любил. Это творчество повлияло на него в самых его истоках и в самых вершинах. Он впитал написанное А. П. Чеховым, как впитывают воздух семьи, дома, хотя собственный дом и детство М. А. Чехова были крайне сложными и нерадостными. Поразительно, что с годами все более проступала внутренняя связь, духовная близость Михаила Александровича Чехова и его дяди, Антона Павловича Чехова, которого давно уже не было в живых.

Антон Павлович Чехов был одарен писательским гением; Михаил Чехов — актерским. А. П. Чехов писал, Михаил Чехов играл, сочинял. Он сочинял героев пьес, сочинял их в воображении во всех подробностях и всегда — с юмором. Он постоянно показывал встреченных им людей, знакомых актеров, режиссеров, показывал чаще тех, кого любил. В студии приучал и нас к этому, требовал, чтобы мы сочиняли своих «человечков». Глядя на наши довольно наивные попытки, начинал сам играть и уже не мог остановиться. Мы видели созданных им самых разных людей — высоких, низкорослых, толстых, худых, умных, глупых, трезвых, пьяных, глухих, немых, говорливых, несущих чепуху с умным видом, тупо молчащих, пустых, перенасыщенных чувствами. Эти мгновенно возникающие «человечки» действовали, общались с нами, молниеносно отвечали на любой вопрос. Мы не уставали от этой замечательной игры. И такой юмор освещал этих возникающих, как в сказке, людей, что мы смеялись до слез.

Кажется, Спиноза сказал, что смех есть радость и потому сам по себе — благо. На сцене Чехов умел возбуждать такой смех в зрительном зале, какого мне потом уже не приходилось слышать. Он был творцом смеха, он вызывал в зале массовую зрительскую радость.

Интересно, что с годами не исчез, а, напротив, усилился интерес Чехова-художника к юмору в актерском творчестве. Он осмыслял проблему как теоретик, вводил ее в сферу педагогики. Это нашло отражение и в последних прочитанных им лекциях, уже в Голливуде. Юмор проанализирован Чеховым с разных точек зрения — и как способ увидеть себя со стороны, и как необходимое слагаемое актерской и человеческой этики, и как путь к легкости исполнения. (Та же мысль — в книге «О технике актера».)

В сочетании чувства юмора и острой драматизации жизни — характер Чехова. Он все преувеличивал — и смешное и драматическое. Уход первой жены был воспринят им так, что возникли опасения за его душевное здоровье. Любое заболевание матери было для него истинной драмой, а ее смерть — ударом, остави-

вшим след навсегда. Таким же обостренным до болезненности было его восприятие общественных, политических событий. Любая угроза, которая нависала над ним (или Чехову казалось, что нависала), становилась поводом для мучительных переживаний и неодолимого чувства страха. Страха за мать, страха за жизнь дочери, от которой он был оторван и долгие годы ничего о ней не знал, за любого из своих учеников.

Мысль о смерти пугала его. Он не мог примириться с неизбежностью конца и всерьез раздумывал о возможности загробного бытия. Притом он не был религиозен в привычном смысле слова, никогда не ходил в церковь. Свои страхи он изо всех сил старался преодолеть. Мне кажется, еще сильнее, чем страх, у него было желание избавиться от этого чувства, и тут шла напряженная борьба человека с самим собой.

Отношение к людям у Чехова было очень сложным. Он нуждался в друзьях, в опоре, в человеческой преданности. Отсюда — жажда человеческой близости с некоторыми учениками, со многими актерами МХАТ. Отсюда же и серьезные ошибки в оценке людей. Он мог переоценить одаренность какого-либо актера и преданность ученика. Нередко он окружал себя малоталантливыми людьми, но, как ему казалось, преданными и уже потому прекрасными. Он очень тяжело переживал разочарования и измену.

Черты характера буквально проецировались на творчество: фантастическая устремленность в поисках, гиперболизация явлений и черт характера, взлеты, падения, гениальные свершения, ошибки, метания... Он не обладал ровным, легким для окружающих характером, не отличался большим запасом душевного здоровья и физических сил. Но я не знаю другого человека, который бы так мучился от собственного несовершенства. Свою крайнюю душевную ранимость Чехов сознавал. Он понимал, что это качество можно и нужно переплавлять в творчество, и занимался этим постоянно. В результате, как я представляю, он не стал менее чуток и восприимчив, но избавился от тех болезненных свойств, которые были мучительны и для него самого и для окружающих.

Одаренность Чехова была многогранна. Он прекрасно рисовал и всегда сам гримировался. (Гриму он придавал большое значение). Он был превосходным шахматистом, мог состязаться с серьезными игроками. Страстно любил музыку — обладал абсолютным слухом, любил импровизировать на рояле. Можно сказать, что его занятия с нами были пронизаны двумя стихиями — юмором и музыкой. Его любовь к музыке была активна, требовала впечатлений — он не пропускал концертов Шаляпина, Рахманинова, Неждановой, Собинова, Гельцер. Ходил на концерты всех приезжавших в Россию мировых музыкальных знаменитостей. Насколько широки были его художественные интересы и знания, можно понять и по книге «О технике актера» и по лекциям и письмам.

Совершенно особым было его отношение к литературе, прежде всего — русской. Об этом свидетельствуют созданные им сценические образы. Собственный литературный дар Чехова — как бы

нечто естественно производное от этих контактов, глубинных, нравственных и эстетических. Подтверждением большой литературной одаренности Чехова была уже первая его книга — «Путь актера», написанная без всякой посторонней помощи, исключительно по велению сердца и совести. Вообще все, что Чехов писал, отмечено особой сердечностью. У него нет той дистанции между чувством и литературным словом, которая дает простор холодной работе рассудка и литературной технике. Он всегда верил в собеседника, будь то зритель или читатель. Можно посчитать эту веру наивной, но без нее нет Михаила Чехова.

Знаменательно то, каким был его последний литературный замысел. Уже написав книгу «О технике актера», уже осознав, что не сыграет на американской сцене тех ролей, о которых всю жизнь мечтал, уже больной, уже понимая, что конец жизни близок, Чехов принимается за три «биографические повести» — об А. П. Чехове, о К. С. Станиславском, о Вл. И. Немировиче-Данченко. Они хранятся теперь в ЦГАЛИ, в фонде М. А. Чехова, это тысячи исписанных карандашом страниц.

Нет точных данных, указывающих цель этой работы. Но внутренний смысл ее ясен, особенно когда знакомишься с предварительными заметками и планами. Чехов, как литератор и психолог, задумал написать повести, воссоздающие путь формирования тех людей, которые ему представлялись значительными не только для русской, но и для мировой культуры и духовной жизни. Он считал (и он не ошибался в этом), что есть нечто общее в том, как избранные им художники шли к открытию собственной индивидуальности. Каждый из них путем внутренней борьбы отказывался от чего-то второстепенного, наносного, случайного, освобождался от влияния обстоятельств и суеты и шел к главному — в самом себе, в искусстве, в литературе. А. П. Чехов — как писатель, Немирович-Данченко — как режиссер, Станиславский — как актер и исследователь законов актерского творчества. Не так много источников и материалов было в руках у Михаила Чехова, и его не смущало, что иногда он почти переписывал страницы «Моей жизни в искусстве» или книги Немировича-Данченко «Из прошлого». Но он занимался вовсе не компиляцией. Ему было важно запечатлеть внутреннее движение человека в жизни и в искусстве. Захватывает и сила анализа и сила авторского *перевоплощения*. Да, опять перевоплощения, в данном случае это принцип Чехова-литератора. Об Антоне Павловиче Чехове он пишет так, будто побывал им, перевоплотился в него, его глазами увидел унылый таганрогский домик, суету московских редакций, улицы старой Москвы... Так же написаны диалоги Станиславского с Лилиной (вот где сверкнет лукавый юмор Чехова!). Мне кажется совершенно несущественным, соблюдена ли в этих повестях документальная точность, не важно и то, из какого источника автор берет тот или иной факт. Иногда он просто его выдумывает, иногда сдвигает что-то в хронологии — все это, повторяю, не имеет значения, и не надо искать в этих повестях документальной точности. Значение имеет движение чеховской мысли, направление его фантазии,

его трактовка своих учителей и, конечно же, огромная любовь к ним.

Но самое главное в творческом наследии Чехова, разумеется, мысли об искусстве актера, тайнах этого искусства и путях к театральной правде. Книги Чехова, его статьи, лекции, наконец, письма — все это наглядно раскрывает с годами все более возрастающий интерес Чехова к проблемам психотехники актера. Это показывает, что память о том, чему научил Чехова Станиславский, Художественный театр и все русское искусство в целом, никогда не ослабевала.

Будучи свидетелями творчества Михаила Чехова, мы, его современники, смело называли его самым блестящим из учеников Станиславского. Они могли не всегда понимать друг друга в разговорах об искусстве, с годами стала отличаться их рабочая терминология. Но не случайно Станиславский пресекал всякий шорох в зале, когда на сцене творил Чехов. А после репетиций он обращался к нам, к молодым: «Если хотите изучать мою систему, наблюдайте за творчеством Миши Чехова...»

Вчитываясь в чеховские мысли по поводу так и не сыгранных им ролей — Дон Кихота Сервантеса и короля Лира Шекспира, — вдумываясь в работу его воображения, живо представляешь себе, к каким художественным вершинам этот актер мог еще прийти, если бы его судьба сложилась по-другому. Классические образы он освещает творческой мыслью, всегда направленной вглубь, к внутреннему миру человека.

Театр, к которому стремился Станиславский, был по сути своей театром, о котором мечтал и Чехов. И если искать пример актера, который на практике добивался исчерпывающей полноты *перевоплощения на основе переживания*, — это в первую очередь Михаил Чехов.

Чехов стремился к гармонии. Как актер он искал и добивался ее на сцене, в своих ролях. Как человек — постоянно мучился, ощущая дисгармонию в том, что касается миропорядка. Отсюда — страхи, метания. Отсюда, я думаю, шло и его увлечение антропософией и наивная вера в то, что именно в антропософских теориях — искомая истина, воссоединяющая искусство и жизнь. Во многом именно отсюда — и чужбина, и страх вернуться, и новые страдания уже оттого, что надо искать свое место совсем в ином, не родном мире.

Читателя, несведущего в сложностях чеховских исканий и блужданий, могут удивить некоторые его мысли о «материализме» как о начале, враждебном искусству и чуть ли не вообще человеческой личности. Одержимый поиском «высших истин», страстный в своих приятиях и отрицаниях, Чехов отстраняется от «материальности» как от чего-то, что разрушительно для «духовного». Показательны противоречия, в которых неизбежно оказывается мысль Чехова, поскольку реальная творческая практика подсказывает иное, более мудрое отношение к тому, что «материально», к тому, что есть, по существу, сама жизнь во плоти, полная тайн и влекущая к их разгадке. «Ощущение таинственности» знакомо ребенку.

Оно же присуще и гениям, натурам в высшей степени художественным. «Ощущение таинственности» было свойственно Михаилу Чехову.

На судьбу Чехова во многом повлияла встреча с Андреем Белым. Андрей Белый — поэт, философ, человек, мечущийся между гигантским грузом знаний и неизбывным желанием вместить свое мироощущение в стихи и прозу, художник, бесконечно преданный русской культуре, русскому поэтическому слову.

Андрей Белый вначале познакомился с Чеховым как зритель. Он был пленен чеховским Хлестаковым. Потом их сблизила совместная работа над постановкой «Петербурга». Именно Белый первый рассказал Чехову о Рудольфе Штейнере и его антропософском учении, и рассказ этот произвел на Чехова большое впечатление. В 1923 году Белый вернулся из поездки в Швейцарию. За границей осталась его первая жена, не захотевшая бросить «эвритмическую группу», созданную Штейнером. (В 1925 году, уезжая в Германию лечиться, я везла с собой письмо Белого, в котором он заклинал жену вернуться в Россию. В Германии я видела представления «эвритмической группы» — многое в них было похоже на те упражнения, которые мы под руководством Белого и Чехова делали, изучая «ритмы» и «метры».)

О Штейнере Андрей Белый рассказывал в то время многим — личность этого человека довлела над ним. По всей вероятности, то, что он нам преподавал, было неким сплавом воспринятого от Штейнера и его собственного поэтического ощущения слова, звуков, пластики. Он писал: «Мне всю жизнь грезились новые формы искусства, в которых художник мог бы пережить себя, слияние со всеми видами творчества. Я хотел вырваться из тусклого слова к яркому... Отсюда — опыты с языком... Интерес к народному языку... Обилие неологизмов, переживание ритма как начала, соединяющего поэзию с прозой»[5]. А вот что о Белом говорил Горький: «Белый — человек очень тонкой, рафинированной натуры, это писатель на исключительную тему, существо его — философствующее чувство. Белому нельзя подражать, не принимая его целиком со всеми его атрибутами — как некий своеобразный мир, как планету, на которой свой, своеобразный — растительный, животный и духовный мир»[6]. От Белого можно было отвернуться, оттолкнуться или — попасть под его воздействие. Сам он в те годы читал огромное количество лекций, искал широких контактов. Занятия с нашей маленькой группой были для него интересны, разумеется, прежде всего потому, что на них присутствовал Чехов притягивала его невероятная художественная восприимчивость.

Под влиянием Белого Чехов задался целью во что бы то ни стало увидеть Рудольфа Штейнера и добился этого. Он и В. Н. Татаринов (бывший ученик Чеховской студии, режиссер МХАТ 2-го) встретились со Штейнером летом 1924 года. Эта

---

[5] *Андрей Белый*. О себе как писателе.— Рукописный отдел Гос. Публичной б-ки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, запись от 27 февраля 1933 г.

[6] «Лит. наследство», 1963, т. 70. М. Горький, с. 310.

встреча, по-видимому, произвела на Чехова сильнейшее впечатление.

Современному советскому читателю мало что говорит имя Рудольфа Штейнера, поэтому необходимо здесь краткое пояснение.

Рудольф Штейнер был в высшей степени деятельным участником теософского движения. В 1913 году он основал Антропософское общество, которое рассматривалось им как завершение теософии и переход на высшую ступень оккультного постижения «высших миров». Способом такого постижения Штейнер считал развитие интуиции как якобы сверхъестественной способности ясновидения, возвышающей человека над ограниченным земным знанием. Штейнер был одержим стремлением превратить абстрактные идеалистические теории в живую веру, страстный порыв, призванный пробудить в человеке высшие духовные силы. По Штейнеру, эти силы скованы догматической теологией католицизма и церковным формализмом. В своей «философии свободы» Штейнер своеобразно синтезировал западноевропейскую и восточную мистику, некоторые идеи немецкого классического идеализма, Гёте, Ницше, романтизма и т. д. В отличие от традиционной мистики с ее культом пассивного созерцания Штейнер проповедовал активное приобщение к потустороннему, пропагандируя разработанную им систему ритуальных действий и упражнений, театральных мистерий, эвритмических упражнений и т. п.

По учению Штейнера, человек представляет собой микрокосмос, в котором следует различать следующие три сферы: физическую (материальную), эфирную (душевную) и астральную (духовную). Каждая из этих сфер составляет ступень как в индивидуальном развитии человека, так и во всемирной истории человечества. Задача антропософии заключается в том, чтобы поднять человека на высший, духовный уровень, возвысить его над повседневным физическим существованием, актуализировать потенциально присущую человеческой личности незримую связь с божественным.

Штейнер объездил многие страны, зажигая аудиторию своими страстными проповедями, организуя отделения Антропософского общества, печатные издания, сбор денежных средств. Не только неискушенные в философии слушатели, но и такие энциклопедически образованные и по-настоящему талантливые люди, как поэт и мыслитель Андрей Белый, испытали на себе его влияние.

Михаил Чехов не занимался специальными философскими проблемами. Он не задумывался о том, насколько научно обоснована «философия свободы» Штейнера. Но призыв к духовному прозрению, к возвышению над обыденщиной, наконец, культ интуитивной способности познания — все это находило глубокий отклик в его художественной натуре, в его представлениях о духовной значимости искусства. Только так, на наш взгляд, можно объяснить его увлечение антропософией Штейнера.

Проблема духовного возвышения человека занимала людей веками, она поддается освещению с разных сторон — Михаил Чехов связал ее с антропософией и, как ему показалось, обрел твердую почву под ногами и душевное спокойствие.

В философских увлечениях Чехова гораздо больше сказывается художественность натуры, чем стремление к строгой систематике взглядов и их научной основательности. И во времена общения с Андреем Белым, и в 40-е годы, когда писалась книга «О технике актера», Чехов оставался прежде всего художником, ищущим пути к максимальной духовной содержательности искусства.

Иногда в статьях и воспоминаниях о Чехове приходится читать, что трагедией его стал отрыв от Станиславского и от реализма. Это глубоко неверно. Во всех своих ролях Чехов, как уже говорилось, оставался талантливейшим учеником именно Станиславского, нередко постигая те высоты «жизни человеческого духа», о которых мечтал его учитель.

Однако, окунувшись в изучение сложного творческого процесса, Чехов не увидел там той гармонической силы, которую видели Станиславский и Немирович-Данченко. А его нестерпимо тянуло заглянуть в тайны творчества и самостоятельно познать его законы. Мало того, он чувствовал не только потребность их познать, но какую-то гипертрофированную личную ответственность за решение сложнейших проблем творчества. Совершенно особое ощущение личной ответственности и в этом смысле собственного пути в искусстве — в этом тоже натура Чехова. Ему не было свойственно то, чем впоследствии грешили некоторые ученики Станиславского и Немировича-Данченко — они как бы перекладывали груз окончательных ответов на плечи своих учителей, оставляя себе не слишком большую тяжесть. Чехов хотел все испытать и открыть сам.

В самостоятельных поисках Чехова чрезвычайно интересно то, как своеобразно он развивает открытия Станиславского, Немировича-Данченко и Вахтангова в области актерской техники. Например, делая с нами упражнения, Чехов обращал внимание на то, что, когда актер мысленно следит за человеком, созданным фантазией, его физический аппарат уже сам собой, без участия воли включается в работу. Мы представляем себе голос образа — и нам уже хочется попробовать тот или иной тембр этого голоса; мы увидели жест образа — и у нас, хотя мы еще не двигаемся, уже рождается стремление к этому жесту. Видя «его» походку, мы, еще сидя на месте, уже приспосабливаем ноги для аналогичных движений.

Пристальнейшее наблюдение за образом, созданным в воображении, привело Чехова к «теории имитации». Мне раньше казалось, что «имитация» так или иначе предполагает рассудочный подход к роли. То, что именно Чехов, актер огромной эмоциональной силы, звал к такому подходу, удивляло меня очевидным противоречием. С течением времени, сопоставляя чеховские поиски с собственной режиссерской и педагогической практикой, я поняла: силой воображения, которой Чехов был наделен от природы, ему дано было «имитировать» не только внешнее поведение образа, но проникать во внутреннюю сущность характера. Чеховская «имитация» — не передразнивание внешнего, а путь постижения внутреннего и способ развития и тренировки воображения. Кроме

того, мне кажется, что «имитация» Чехова развивает мысли Вахтангова об отношении актера к образу. Огромный опыт педагога и строжайший постоянный самоанализ привели Чехова к мысли о том, что в лучших актерских созданиях рациональное и эмоциональное находятся в сложных и различных пропорциях, взаимодействиях, но, что самое главное, в итоге тяготеют к гармонии и находят ее. Рациональное отношение к образу вызывает к жизни живое чувство, это чувство, в свою очередь, может нечто поправить в работе рассудка, и т. д. и т. п.

Все эти проблемы до сих пор встают перед каждым художником, всерьез задумывающимся о своей профессии и ее тайнах.

...Последний раз я видела Чехова в Берлине. Уже завершилась его жизнь на родине, уже, по существу, начался тяжкий путь эмиграции, но я этого тогда не понимала. Мне кажется, не понимал этого до конца и сам Чехов. Мы встретились случайно - меня редко выпускали из санатория, где я лечилась. Чехов окликнул меня на улице: «Я знал, что мы сегодня встретимся!» Никакой вероятности встречи не было, но в Москве близкие привыкли к таким его странностям и постоянным шуткам. Мы пошли в зоологический сад и долго сидели там, разглядывали животных. Когда-то в студии Чехов учил нас показывать разные ритмы поведения медведей, орлов, моржей. И вот теперь он, не вставая со скамейки, показывал «зерно» различных зверей и птиц...

Об искусстве он обычно говорил или дурачась, или очень серьезно. На этот раз он был очень серьезен. Говорил, что ему опять нужна студия, что работа в театре, режиссура и организационные дела мешают ему понять что-то самое существенное в творчестве. Говорил, что, так же как у человека периодически обновляется кожа, так в искусстве должно обновляться восприятие чувств. Расспрашивал о Станиславском.

Потом мы поехали к нему домой. Он вместе с Ксенией Карловной Зиллер остановился у ее друзей. В квартире было очень чисто, аккуратно - тюлевые занавески, вышитые подушки. Чехов так не подходил к этой квартире, к этому немецкому уюту... Но его там очень любили, и ему это было, по-видимому, дорого. По-немецки Чехов говорил ужасно. Смеясь, он рассказывал, что в немецком кафе предпочитает произносить: «Merci, madam», независимо от того, кто подает ему кофе. Могла ли я тогда думать, что это последняя моя встреча с Чеховым?!..

Материалы данного издания довольно полно освещают жизнь Чехова за рубежом. Она полна драматизма, и это можно почувствовать за самым веселым письмом, за каждой страничкой воспоминаний о родине. В свою незаконченную книгу «Жизнь и встречи» Чехов почти целиком включил «Путь актера», а потом как бы продолжил рассказ - фрагментарно, уже без того мощного душевного порыва, которым была продиктована его первая книга.

Судьба складывалась тяжело, иначе и не могло быть. Слишком многое надо было преодолеть, иногда ломая себя. Но он многое и преодолел и сделал. Он многое сделал для театров Латвии и Литвы - там до сих пор жива о нем глубокая память. Он привил

актерам Прибалтики вкус к психологическому искусству и веру в его законы. Он многое сделал для актеров всего мира — у него многие учились. Сам он с годами понял, что педагогика — единственное оставшееся ему творческое русло. Он выучил и немецкий язык и английский. Свободно говорил, читал лекции. Вокруг него до конца его жизни сохранялся микроклимат той высокой духовной культуры, в которой он вырос в России. Это притягивало к нему людей искусства. Но и тут следует говорить о трагедии — Чехов так и не создал того театра, о котором мечтал. По существу, он оказался оторванным от театра вообще. Очень серьезным, можно сказать, решающим препятствием здесь стала его более чем прочная связь с родным языком и прямая связь этого языка с творчеством. Чехов читал по-английски лекции, но так и не мог сыграть на английском языке Лира и Дон Кихота. Несыгранными остались любимые роли, неосуществленными — планы. Голливудские фильмы, в которых играл великий русский актер, были, в общем, коммерческой продукцией, а всему «коммерческому» душа Чехова была чужда. Случайными были роли, случайной — режиссура. То единомыслие и радость творчества, которые он знал, работая с Вахтанговым и Станиславским, — все это осталось в далеких воспоминаниях. Впрочем, сказать «далеких» нельзя — душой и мыслью своей Чехов никогда не отрывался от русской культуры, от русского театра.

Был ли он сам режиссером? Многие материалы свидетельствуют о его активной режиссерской работе в Прибалтике, в Англии, в студиях. И все же я думаю, эта работа была скорее вынужденной, нежели естественной для него. Естественным для Чехова было творческое подчинение великим режиссерам — Вахтангову, Станиславскому. Мне кажется, что мог возникнуть интереснейший его союз с Мейерхольдом. В театре нет большей силы, нежели природа художника. А по своей природе Михаил Чехов был прежде всего актером.

В книге «О технике актера» глубоко и талантливо проанализирован «Король Лир». Но Чехова как бы не занимает форма спектакля, то, что мы называем постановочным замыслом. Ему гораздо интереснее разбираться во внутренней жизни действующих лиц. О том, каким мог быть его собственный король Лир, я думаю часто, перечитывая эту трагедию Шекспира. Кажется, даже слышу голос Чехова...

Книга «О технике актера» была написана на русском языке. После смерти Чехова она была переведена на французский, испанский, немецкий языки. Чем объясняется такой всемирный интерес к книге, содержащей ряд упражнений по технике актера? Конечно же, тем, что известное во всем мире учение Станиславского своеобразно продолжил (отчасти оспаривая, отчасти развивая) талантливейший ученик своего учителя.

Для советского читателя книга «О технике актера» имеет своеобразный и необходимый для верного восприятия фон. В нашей стране вышло в свет Собрание сочинений К. С. Станиславского. Теоретическое наследие Вл. И. Немировича-Данченко опублико-

вано далеко не так полно, но все же мы можем руководствоваться и им тоже. Наконец, в руках у нас книги творческого наследия Е. Б. Вахтангова, В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, А. Д. Попова, многочисленные воспоминания об их работе и труды теоретиков, посвященные их творчеству. Ко всему этому огромному по значению богатству наследие Михаила Чехова присоединяется органически и естественно. Это богатство вернулось на родину, влилось в поток русской культуры — этому нельзя не радоваться.

Так же как Шаляпин, Рахманинов, Бунин, Михаил Чехов навсегда остался принадлежностью родной культуры и теперь может обогатить ее своим теоретическим наследием.

...В середине октября 1955 года Ольга Леонардовна Книппер-Чехова позвала меня к себе и протянула мне письмо. Писала Ада Константиновна Книппер (сестра Ольги Константиновны, первой жены Чехова): «Милая, дорогая тетя Оля! Сегодня опять пишу тебе, чтобы сообщить, что в ночь с 30 сентября на 1 октября внезапно скончался Миша Чехов... Последнее время он много писал (о театре) и печатался. Последний месяц была в Калифорнии страшная жара, и Миша жаловался, что он ее тяжело переносит. Ему исполнилось 64 года — это теперь не «возраст».

М. А. Чехов похоронен в Калифорнии, на крутом холме кладбища Лаун Мимориел, под небольшой плитой со скромной надписью: «Михаил Чехов, 1891 — 1955».

...Прошло еще двадцать лет. Вопрос о творческом наследии Чехова, в конце концов, встал как задача, требующая решения, веры и энергии. Чтобы это наследие стало доступно читателю, многое сделали люди, близко знавшие Чехова. Елена Карловна Зиллер (сестра Ксении Карловны) во время поездки в Лос-Анджелес поняла, что наследие великого русского актера там мало кому нужно. С помощью Георгия Семеновича Жданова (сотрудника и друга, которому посвящена книга «О технике актера») архив Михаила Александровича Чехова был тщательно собран и возвращен на родину. Близкие Чехову люди выполнили то, что считали своим долгом по отношению к нему, и нельзя не выразить им за это нашей глубокой признательности и уважения.

...Я вспоминаю свое первое впечатление от Чехова. Оно было необычайно острым. Он вошел в комнату, как-то неловко подтягивая брюки, неказистый, невзрачный. И сразу я увидела его глаза — куда-то устремленные и точно ждущие какого-то ответа. Эти светлые бездонные глаза, полные боли, одиночества и какого-то немого вопроса, так и остались в памяти навсегда.

Сегодня фигура Михаила Чехова легендарна. Цель настоящего издания — осветить личность Чехова, раскрыть *правду* о нем. Во всяком случае, ту ее часть, которая запечатлена в его собственных словах. Остальное — долг и задача исследователей.

М. Кнебель

ПУТЬ АКТЕРА

Трудно писать свою биографию в тридцатишестилетнем возрасте, когда жизнь далеко не окончена и многие душевные силы только начинают свое развитие и выступают в сознании как зародыши, как семена будущего. Но если есть более или менее ясное сознание этих зарождающихся душевных качеств и если есть некоторое понимание того направления, в котором пойдет развитие, больше того: если есть воля к развитию в этом направлении, тогда можно набросать картину жизни, схватывающей не только прошлое и настоящее, но и идеальное будущее. Пусть этот идеал и не осуществится именно так, как его ждешь, пусть, но тогда он будет верной картиной того, что в *настоящем* переживает душа, рассматривающая самое себя.

Пять-шесть лет тому назад я переживал жгучий стыд! Я не переносил себя как актера, я не мирился с театром, каким он был в то время (таким он остался еще и теперь). Я точно и ясно сознавал, что́ именно в театре и в актере выступает как уродство и неправда.

Как громадную организованную ложь воспринимал я театральный мир. Актер казался мне величайшим преступником и обманщиком. Вся театральная жизнь представлялась мне сферой огромных размеров, и в самом центре этой сферы, как искра, вспыхивала ложь. Искра вспыхивала в то время, когда зрительный зал был наполнен публикой, а сцена — актерами. Между сценой и зрительным залом вспыхивала ложь! В громадной же сфере театральной жизни шла непрестанная работа, кипучая работа: книги о театре, об актере, о режиссере, «искания», «опыты», студии, школы, лекции, критики, суждения, обсуждения, диспуты, споры, восторги, очарования и разочарования, гордыня, великая

гордыня и рядом с ней деньги, чины, преклонения, страх... громадные здания, рассеянные по всей территории страны, штаты, и среди них лица почтенные, полупочтенные и совсем не почтенные... все это живет, движется, волнуется, кричит (громко кричит!), стремительно летит с различных точек периферии сферы к ее центру и там разрешается вспышкой, искрой, ложью!

В этой общей картине я различал с величайшей ясностью все детали и частности. Я видел неправду, но еще не видел правды. С отвращением смотрел я на себя, участника этого великого фарса, и с ужасом на самый фарс. Выхода не было.

В большом масштабе развернулось во мне и передо мной то, что я пережил в детстве и что позволю себе вспомнить здесь. В первом классе гимназии я проявлял необыкновенное рвение к учению. Мой недельный отчет блистал пятерками. Я был в восторге от своих успехов и от самого себя. И, наконец, мне было поручено заниматься французским языком с моими товарищами одноклассниками. Я увлекся преподаванием и перестал учиться сам. Прошло некоторое время. Моих учеников вызывали к доске, они ошибались, но я был все еще вне подозрения. Но вот однажды был вызван и я, с тем чтобы показать ученику своему, в чем он ошибся, написав на доске «wous êtes» *. Я вышел и гордо написал «wu zet»! Учительница замерла! Произошло нечто для меня непонятное и страшное. Я полетел в пропасть. Не только для учительницы и для товарищей моих, но и для меня самого вскрылась правда обо мне. «Wu zet»! Вот чем казалась мне моя деятельность в театре пять-шесть лет назад: я сгорал от стыда, но не знал, как написать правильно эти два коротеньких слова. Вершина моего отчаяния и была переломом во мне как в художнике и как в человеке. С этой вершины я и попробую бросить взгляд *назад и вперед* и постараюсь связать мое *прошлое с будущим.*

— Михайло! — так называл меня мой отец.— Михайло, иди грядки полоть! Все в игрушки играешь! Э-эх, маленький!

Но я действительно был маленький и никак не мог понять, за что укоряет меня отец и почему мне нельзя играть в игрушки.

— Бросай все — иди полоть!

---

* Vous êtes — настоящее время второго лица множественного числа глагола être — быть *(франц.)*.

Я слишком хорошо знал, что значит «полоть»! Это значит сидеть согнувшись между грядок, несколько часов подряд не разгибаясь, мучаясь от боли в спине и плача от бессильной злобы на отца за прерванную игру и за боль в спине и в ногах. Физическим здоровьем в детстве я не отличался и был чрезмерно чувствителен ко всяким телесным страданиям. Но отца я боялся и возражать ему не смел. Отец никогда не бил меня, и не этого я боялся в нем. Меня ужасала сила его глаз и его громкий голос.

Сам же отец не знал, что значит страх и препятствия. И ему действительно все покорялось. Его громадная воля и физическая сила производили неотразимое впечатление не только на одного меня. Я думаю, что он, сажая меня на несколько часов между грядками, не мог представить себе, что это может быть трудным занятием. Сам он полол по многу часов без видимого утомления.

Но я не только боялся отца, я уважал его и даже благоговел перед ним. Часто он, невзирая на мою молодость, излагал мне удивительно завлекательно и понятно всевозможные философские учения, сопоставляя и критикуя их. Я с восторгом слушал его рассказы. Эрудиция его была поистине удивительна: он великолепно ориентировался не только в вопросах философии, но и в медицине, естествознании, физике, химии, математике и т. д., владел несколькими языками и в пятидесятилетнем возрасте, кажется, в два-три месяца изучил финский язык.

Но... он был слишком большой оригинал в жизни, и это помешало ему использовать свои знания и громадную жизненную энергию сколько-нибудь систематически и в какомнибудь определенном направлении. Он органически не выносил ничего обыкновенного, привычного, трафаретного. Он не мог, например, иметь одни карманные часы, как все люди, он имел их четырнадцать или пятнадцать, при этом часы не должны были оставаться в металлической оправе, как обыкновенные часы,— нет, оправа снималась с них, и они отделывались тоненькими дощечками, тщательно и искусно пригнанными друг к другу. Стенные его часы были ужасны. Они состояли из пробок, прутьев, мха, древесных лишаев и пр., вместо гирь висели бутылки, наполненные водой, и рядом с ними стояли на полу великолепные высокие старинные часы из красного дерева, оставленные им в неприкосновенности, очевидно, из уважения к их возрасту.

Мука моя происходила оттого, что я привлекался почти ко всем новым изобретениям отца в качестве его ближай-

шего сотрудника. Однажды мне было приказано большой палкой вертеть в бочке старые газеты, постепенно подливая в них воду и превращая их в густую кашу. Изобретение заключалось в том, что эта бумажная каша раскладывалась толстым слоем на полу его кабинета и в высохшем виде должна была представлять собой род линолеума.

Здесь имелась в виду и дешевизна. Он не мог помириться с тем, что люди платят деньги за то, что можно сделать самому, и притом дешево. Работа с растиранием газет длилась несколько дней. Затем размазывание бумажной каши по полу и, наконец, окраска ее в яркий красный цвет и... снова сдирание и соскабливание с пола треснувшего и покоробившегося «линолеума».

В перерывах между изобретениями я жадно играл, спешил и волновался.

У меня и сейчас еще осталось стремление как можно скорее сделать то, что мне нравится, что доставляет удовольствие. Мои игры были ограничены не только временем, но и пространством. Весь двор нашей дачи (мы жили за городом круглый год) был занят огородом и курятником. Куры были у отца самых разнообразных и необыкновенных пород и такой нежной организации, что не переносили зимних холодов и доставляли много забот и волнений отцу. Отношения его с курами были так сложны и интимны, что их трудно было разгадать. Когда петух ухаживал не за той курицей, которую намечал для этой цели отец, то со двора раздавались крик и брань, петух удирал от отца, взывая о помощи, весь курятник приходил в возбуждение, и разгневанный отец удалялся к себе в кабинет. Когда же наступало время «заряжать инкубатор» (яйца высиживались, конечно, искусственным способом), то приходило в движение все население дома. Прислуга кипятила воду, брат носил эту воду в комнату с инкубатором, я следил за градусником и лампой, а отец раскладывал на сетку яйца, помечая на них числа, породы и пр. И когда через три недели вылуплялись цыплята, то мать моя и я должны были, изображая курицу-наседку, делать «тю-тю-тю», ударяя пальцем по столу перед самым носом цыпленка, отец же изобретал в это время всевозможные приспособления, которые, опускаясь сверху на спинки всего большого семейства новорожденных цыплят, должны были сымитировать для них пушистый животик наседки.

Несколько раз в году у меня было и счастливое время, когда я мог играть сколько мне было угодно — это было время отъездов отца. Впрочем, отец никогда не *уезжал*, он

внезапно *исчезал,* и через несколько дней после его исчезновения мать получала письмо или краткую телеграмму: «Я — в Крыму», «Я — на Кавказе». Он любил путешествовать и умел это делать. Он никогда не брал с собой вещей. Через плечо перекинут небольшой баул от фотографического аппарата, в бауле немного белья и в руках палка — так отец исчезал из дома.

Мои игры всегда были страстны. Всюду вносилось преувеличение. Если я строил домик из карт, то это был не домик, а колоссальная постройка, занимавшая почти целую комнату, ходули строились такой высоты, что если бы мне случилось упасть с них, то, вероятно, я не отделался бы только ушибами. Игра в пожарных также принимала грандиозные и опасные размеры. Но вместе с тем я далеко не отличался храбростью.

Радостны были для меня исчезновения отца, но печальны его возвращения. Печальны потому, что отец возвращался больным. Он страдал тяжелыми, изнурявшими его физически и нравственно приступами запоя. Его исчезновения были мучительной борьбой с приближавшимися припадками. Его колоссальная воля задерживала наступление болезни надолго, но болезнь всегда побеждала его, и он, сгорая от стыда и мучаясь за мать и за меня, с болью в голосе тихо говорил:

— Мать, пошли, милая, за пивом.

Мать никогда не возражала и не уговаривала его, она знала и видела, как мучился он сам. И тут судьба (а может быть, и он сам) подшутила над ним: он был автором книг на тему «Алкоголизм и борьба с ним». Известный в то время профессор О.[1], лечивший алкоголиков гипнозом, много раз предлагал отцу свои услуги.

— Оставьте, голубчик,— с усмешкой отвечал отец,— ничего у вас не выйдет.

Но О. настаивал, и однажды отец согласился на опыт гипноза. Отец и О. сели друг против друга, и, если мне не изменяет память, О. быстро задремал под взглядом отца.

Одним из последствий моего пребывания с отцом в периоды его болезни было и то, что я научился пить.

В первые дни своей болезни отец ходил по притонам и ночным чайным той дачной местности, где мы жили, беседовал с жуликами, ворами и хулиганами и раздавал им деньги. Популярность его в их кругу была очень велика. Они любили и уважали его. И не только за его деньги, но за те беседы, которые он вел с ними. Часто приходилось мне и матери слышать от проходивших мимо дачи местных хулиганов:

— Желаем здравствовать! Не беспокойтесь, вас не тронем!

И нас действительно никогда не трогали.

В отце моем жил дух протеста против общественных устоев того времени. Но и этот протест выражался в нем своеобразно и носил характер бунтарства. Он подавал, например, демонстративно на улице руку городовому, чтобы тем вызвать возмущение и негодование сильных мира сего, а к высокопоставленным лицам ездил в костюме, совершенно для этого неподходящем.

С наступлением болезни отца моя душевная жизнь принимала несколько иной характер. С одной стороны, я страдал за отца и мать, с другой — радовался тому вниманию, которое оказывал мне отец во время своей болезни. Он рассказывал мне много удивительных вещей, причем рассказы его становились неотразимо увлекательны. Он умел писать и говорить просто, сильно, красочно, умно, завлекательно и, когда нужно,— остроумно. Антон Павлович Чехов говорил про него:

— Александр гораздо способнее меня, но он никогда ничего не сделает из своего таланта — его погубит болезнь.

Часами просиживал я около отца и слушал его рассказы о звездном мире, о движении и строении планет, о знаках зодиака и пр. Он знакомил меня со всевозможными явлениями и законами природы, иллюстрируя их самыми неожиданными и красивыми примерами. Религиозных тем мы не затрагивали никогда, ибо мой отец был атеистом и мировоззрение его было материалистическим. Он привил мне любовь к знанию, но все мои попытки изучения философских систем или отдельных наук никогда не носили систематического характера и были не больше как вспышками увлечения. Мне много приходилось и приходится страдать от неумения систематически работать. Почти все мои знания были усвоены быстро, страстно, но поверхностно. И только после пережитого мною разочарования в области театра и после некоторых осложнений в душевной жизни я впервые, хотя и поздно, начал понимать необходимость строгой, систематической работы в той области, которую действительно желаешь постигнуть. И поскольку я прежде ценил в других то, что обыкновенно называют непосредственностью, талантливостью и т. д., постольку теперь меня ужасает эта «талантливость», если она не хочет приобретать культуры путем упорного, настойчивого труда. В наши же дни, когда темп жизни нельзя назвать иначе как бешеным темпом, всякая непосредственность

и талантливость, не желающая иметь дело с дисциплиной труда, обречена на отставание и смерть.

Просиживая с отцом иногда целые ночи, я не только слушал его рассказы, но и смотрел, как он рисует карикатуры. Меня приводила в восторг его способность в нескольких штрихах дать не только сходство изображаемого им лица с оригиналом, но и его внутренний характер и случайное настроение. Он рисовал себя самого в здоровом и больном виде, мою мать, меня и наших знакомых. И любовь к карикатурам осталась во мне навсегда. Я долго занимался ими и думаю, что это сыграло немалую роль в моем актерском развитии.

Впрочем, чувство смешного было во мне всегда сильно развито и, к счастью, не угасло до сих пор. Юмор дает познания, нужные для искусства, и вносит легкость в творческую работу. Юмор же, направленный на самого себя, избавляет человека от слишком большой самовлюбленности и честолюбия. Он научает ценить вещи в себе и вне себя по их истинному достоинству, а не в зависимости от личных склонностей, симпатий и антипатий человека. Художнику же совершенно необходима такая объективность. Сила юмора заключается еще и в том, что он поднимает человека над тем, что его смешит. И то, что осмеяно, становится объективно понятным настолько, что его уже легко можно сыграть на сцене. Актер (и художник вообще), умеющий *только серьезно* смотреть на жизнь и на себя самого, едва ли сможет быть хорошим или по крайней мере интересным художником. Замечательно, что люди, умеющие смеяться, сразу узнают друг друга, понимают друг друга с полслова и часто становятся друзьями. И, конечно, *серьез* людей, одаренных чувством юмора, гораздо *серьезнее* и глубже *постоянного серьеза* людей, не знающих, что такое юмор. Великое счастье в том, что юмору можно *научиться*. И в театральных школах должен быть класс, в котором преподавался бы юмор.

Но наряду с чувством юмора природа наградила меня и смешливостью. Но это едва ли достоинство. Смешливость долго мучила меня на сцене. Я не только хохотал сам, но и заражал моих партнеров. Смешливость на сцене вообще очень распространена среди актеров, и бороться с ней трудно. Часто бывало достаточно малейшего пустяка, для того чтобы я начал безудержно смеяться. Иногда впечатление, рассмешившее меня, держалось в моей памяти несколько дней подряд, и я все снова возвращался к нему и хохотал, присочиняя какие-нибудь новые подробности и детали. Неоднократно попадал я в неловкие положения благодаря



Дружеские шаржи
на Л. И. Дейкун,
Е. Б. Вахтангова
и автошарж

моей смешливости. Однажды, беседуя по важному делу с одной почтенной дамой, я почувствовал, что мне угрожает опасность внезапно засмеяться. Я испугался этой опасности и сделал внутреннее усилие предупредить смех, но было поздно. Я вдруг расхохотался, и так сильно, что не мог произнести ни одного слова в объяснение или оправдание своего поступка. Дама смутилась, покраснела, но продолжала излагать свое дело. Я был почти в отчаянии, но хохотал все сильнее и сильнее. Наконец бедная моя собеседница со слезами на глазах спросила меня, почему я смеюсь над ней. Я не мог ответить. В соседней комнате сидел в это время один из моих учеников (это было в то время, когда я имел свою драматическую школу[2]). Ученик мой поспешил ко мне на помощь. Он, зная мою смешливость, пытался объяснить даме истинную причину моего поведения, но слова его складывались так, что можно было подумать, что я ненормальный человек. Это насмешило меня еще больше. Дама вскочила и бросилась к двери, но запуталась в портьере и ударилась лбом о косяк. Со мной сделалось что-то

невероятное. Я уже не пытался сдерживать своего отчаянного смеха. Дама ушла, не изложив своего дела, а я сидел разбитый, угнетенный и сгорал от стыда. Смешливость на сцене оскорбляет публику, и я неоднократно бывал виноват перед ней в этом смысле.

Часто видел я своего отца за письменным столом. Я видел, как он, нарезав длинные полоски бумаги, исписывал их мелким красивым почерком. Я видел, как он правил корректуры, и видел его статьи напечатанными в газетах и журналах. Все это волновало меня, и я решил однажды стать писателем. Я нарезал себе большое количество длинных листов бумаги, сел за стол и начал писать. Темы у меня не было никакой, но это не смущало меня. Я обмакнул перо в чернильницу и сразу начал: «Он ходил по комнате»... Тут я остановился и сам заходил по комнате, ища следующей фразы. Прошло некоторое время, и я с изумлением понял, что, по-видимому, мне не хватает чего-то существенного, для того чтобы сейчас же стать писателем. Подождав еще немного и перебрав в уме несколько фраз, я отложил перо и с грустью собрал бумагу, приготовленную для большого сочинения. Потрясение от этой неудачи было так велико, что я долго не возобновлял попыток к писательству. Но, прочитав однажды у Достоевского жизнеописание одного из его героев, где Достоевский описывает детство, юность и зрелый возраст действующего лица, я почувствовал, что мне открылся секрет писательства. Я немедленно принялся за работу. Я начал писать о том, как некая старушка жила в детстве, как она училась, как ее выгнали из гимназии, как она влюбилась, как разлюбила, и еще целый ряд подробностей ее жизни, и как, наконец, она стала старушкой. Сочинение вышло длинным и было написано таким же мелким почерком, как у отца. Я торжествовал, волновался и чувствовал себя счастливым. Я просил мать прослушать мое длинное сочинение. Она терпеливо прослушала все до конца и сказала мне, что все это хорошо, но, пожалуй, не очень интересно. Я помню, как сжалось от боли мое сердце! Почему же у Достоевского интересно, а у меня нет? Почему? Ведь он тоже описывает детство и всю дальнейшую жизнь своего героя! Я не мог разрешить этого вопроса и снова отказался от мысли стать писателем.

Мои первые попытки «представлять» протекали, как это всегда бывает в таких случаях, в домашней обстановке. Моя мать и нянька были постоянными моими зрителями, они же были и теми героями, которых я изображал во всех возможных и невозможных положениях. Отец никогда не интересо-

вался особенно моими «представлениями», хотя я часто изображал и его самого. Вообще в нашей семье долго не поднимался вопрос обо мне как о будущем актере. Да и сам я, выбирая себе будущую профессию, как это обычно делают дети, мечтал быть пожарным или доктором и никогда не думал об актерстве. Пожарное дело привлекало меня, вероятно, потому, что отец мой сам был пожарным-любителем. Над его кроватью висел особый телефонный аппарат, извещавший его о пожарах, и он часто уезжал на пожары днем и ночью.

Постепенно круг моих зрителей расширялся, устраивались «спектакли» на балконе, где я уже читал рассказы Горбунова, играл сценки из Диккенса, пополняя их эпизодами собственного сочинения и внося элемент пикантности. Отец мой всегда называл вещи своими именами, и я с детства привык к известному роду слов, не видя в произнесении их ничего, что могло бы быть предосудительным. И очень долго я не мог понять столь пугавшей всех разницы между двумя родами слов. Уже будучи взрослым, я с большим трудом отучал себя от недозволенного лексикона слов. В детстве же я видел в этих словах и в связанных с ними понятиях только смешной оттенок, который и занимал меня. Я долго не мог понять, почему люди краснели, слыша от меня какое-нибудь недопустимое, по их мнению, выражение, и был искренне убежден, что они сами примышляют к произнесенному мной слову что-то такое, что заставляет их краснеть и ужасаться. Позднее мне казалось, что это происходит оттого, что все люди, и в особенности женщины, просто развратны.

Мои семейные выступления на балконе приобретали все большую и большую популярность, и наконец мне удалось уговорить одного из любителей дачного кружка допустить меня на местную клубную сцену. Восторгу моему не было конца. Преимущественно мне давали роли всевозможных водевильных старичков. Мне было все равно, репетирую я или играю при публике, ибо, выходя на сцену клуба, я совершенно забывал себя и окружающую обстановку и отдавался тому стихийному чувству, которое как основное настроение сопровождало меня на сцене не только в детские годы, но и в позднейший период моей жизни, до тех пор пока я не пережил внутреннего перелома и разочарования в театре. Вместе с потерей этого чувства я потерял и убедительность для публики и внутренний импульс к творчеству.

Ощущение и даже *предощущение* целого — вот то основное самочувствие, которое я утерял в период душевного кризи-

са. Я обязан этому ощущению тем, что мне никогда не приходила в голову мысль о том, что роль, или рассказ, или просто имитация кого-нибудь может не выйти. Сомнение в этом смысле было мне незнакомо. Когда мне предстояло сыграть какую-нибудь роль или, как это бывало в детстве, выкинуть какую-нибудь более или менее эффектную шутку, меня властно охватывало это чувство *предстоящего целого* и в полном *доверии* к нему, без малейших колебаний начинал я выполнять то, что занимало в это время мое внимание. Из *целого* сами собой возникали детали и объективно представали передо мной. Я никогда не выдумывал деталей и всегда был только наблюдателем по отношению к тому, что выявлялось само собой из *ощущения целого*. Это *будущее целое*, из которого рождались все частности и детали, не иссякало и не угасало, как бы долго ни протекал процесс выявления. Я не могу сравнить его ни с чем, кроме зерна растения, зерна, в котором чудесным образом содержится все будущее растение.

Как много страданий выпадает на долю тех актеров, которые недооценивают в своей работе этого изумительного, основного для всякой творческой работы *чувства*. Все детали и частности роли распадаются на тысячи мелких кусков, являя собой хаотический беспорядок, если их не скрепляет чувство *единого целого*. Как часто актеры, имея перед началом работы это предощущение будущего, не имеют при этом достаточной смелости, для того чтобы *довериться* ему и терпеливо ждать. Они выдумывают и вымучивают свои образы, изобретая характерность и искусственно сплетая ее с текстом роли и с выдуманными жестами и нарочитой мимикой. Они называют это работой. Да, конечно, и это — работа, тяжелая, мучительная, но ненужная. В то время как работа актера в значительной мере заключается в том, чтобы ждать и молчать «не работая»... Но это, разумеется, не может относиться к работе провинциальных актеров, творческая жизнь которых протекает в особой, своеобразной и бесконечно тяжелой обстановке.

Как мощный порыв несло меня это «чувство целого» сквозь все трудности и опасности актерского пути. Оно сопровождало меня и в театральной школе и дальше. Я не могу сказать, чтобы я учился театральному искусству в школе. Нет, я созерцал моих прекрасных преподавателей: М. Г. Савину, В. П. Далматова, Б. С. Глаголина, В. В. Сладкопевцева, Н. Н. Арбатова и других. Я не помню сейчас почти ничего из того, что я слышал от них в качестве теоретических руководящих правил, но я помню *их самих*.

Я учился не у них, но *им самим*. И это происходило потому, что описанное выше чувство давало мне *единый образ их самих* в их непостижимой талантливости. Полусознательно пребывал я в театральной школе. Я восторженно созерцал и восторженно играл, но ничему не учился. Теоретические предметы (история искусств, история театра, фонетика и пр.) были мне чужды, и я отвечал на экзаменах только «в подсказку» или по «шпаргалке». Уроки по постановке голоса смешили и раздражали меня. Три года в театральной школе пронеслись для меня, как сон. Я был весел и смел только тогда, когда что-нибудь изображал, но так как я почти постоянно что-нибудь «изображал», то моим основным настроением была веселость. Я буквально не мог сказать «словечка в простоте». Иногда целые дни протекали для меня как непрерывный спектакль. Очень поздно, уже после того как я поступил в МХТ, К. С. Станиславский объяснил мне, как скверно и вредно для актера непрерывно «представлять» в течение почти целого дня. И когда я по совету Станиславского стал бороться с привычкой «представлять», я почувствовал, как много сил было непроизводительно потрачено раньше и как они стали крепнуть и концентрироваться при экономном их использовании. Кто не знает актеров, которые до глубокой старости не могут побороть привычки «играть» в жизни! Эти актеры с годами почти теряют свою личность, они заглушают такой «игрой» сотни труднейших жизненных вопросов, минуя их решения и задерживая этим свое человеческое развитие. И взгляд у таких актеров не бывает вполне нормальным, и всегда в них проглядывает непроработанная и неосознанная боль и тоска. Их душа бывает запущена, смутна и ненормально молода. Я и сейчас не вполне свободен от такой «игры в жизни», но зато каждая такая хотя бы минутная «игра» отзывается во мне мучительной, почти физической болью. Как вредно быть на сцене, «как в жизни», так же вредно быть и в жизни, «как на сцене».

Моя уверенность и смелость в творческом состоянии благодаря постоянным шуткам и фокусам, которые я проделывал, часто переносились мной и в жизнь. Так, например, я был твердо уверен, что обладаю громадной физической силой. Я бросился однажды на гимназического товарища своего с намерением повалить его и избить на глазах других товарищей. В успехе я был уверен. Товарищ мой был много выше меня ростом и действительно обладал некоторой физической силой, но уверенность моя, имевшая полное право существования в области фантазии, превратилась здесь

в жалкую самоуверенность. Я был избит. Товарищ мой долго вертел меня по полу вниз головой и потом, как диск, швырнул меня в угол залы. Так научился я различать смелость на сцене и в жизни. То же было и с голосом. И тут уверенность перешла в самоуверенность. Я сорвал его и уже после этого понял, что сила голоса на сцене и в жизни — вещи разные и их не нужно путать.

С самого раннего детства и до двадцативосьмилетнего возраста я имел одного неизменного друга — это была моя мать. Ее любовь принадлежала мне нераздельно, я был единственным ее сыном (у отца были еще два сына от первого брака[3]).

У меня не было никаких тайн от матери. Я приносил ей все свои горести, радости, удачи и неудачи. С одинаково неподражаемым вниманием и серьезностью относилась она как к моим детским домашним «спектаклям», так и к серьезным работам над ролями, когда я уже был актером-профессионалом. Ни одна роль не была приготовлена мной без участия матери. Она почти не делала мне замечаний по поводу той или иной роли. Она как-то по-своему отражала свое впечатление, и я понимал ее с полуслова, с полунамека.

Моя внутренняя жизнь была связана с внутренней жизнью матери так крепко, что я совсем не нуждался в том, чтобы она давала мне какие бы то ни было устные наставления или правила поведения в жизни. Я сам понимал многое из того, чего хотела от меня мать, и мы почти не тратили слов на обсуждение тех или иных житейских случайностей.

В тринадцати-четырнадцатилетнем возрасте я был необыкновенно, катастрофически влюбчив. При первой же встрече с какой-нибудь девочкой я непременно влюблялся в нее, невзирая на ее внешность. Внутренние ее качества мне были не важны. Впрочем, я всегда отыскивал в ней какую-нибудь черту, которая приводила меня в восторг. То мне нравились ее брови, то улыбка, то какое-нибудь движение, то полнота, то худоба. Но я мог влюбиться и потому, что мне нравилось ее платьице. Я влюбился однажды в очень маленькую девочку за то, что она сыграла на рояле одним пальчиком какую-то детскую песенку. Словом, мне было все равно, за что влюбиться и как оправдать свою «любовь». Последней целью моей влюбленности всегда была свадьба. С первой же встречи я твердо решал жениться. И, приняв это решение, я уже ни на минуту не отходил от своей

будущей жены. Но браки мои расстраивались обычно по двум причинам: или я намечал себе сразу несколько невест, и тогда брак был невозможен технически, или я до такой степени ни на шаг не отходил от своей будущей жены, что она, стесненная мной в каждом своем поступке, не выдерживала лишения свободы и пряталась от меня. Я страдал и ревновал ее ко всему и ко всем. Однажды я влюбился в девочку, которая была старше меня и очень страдала в своей домашней обстановке. Она не любила своих родителей и постоянно убегала из дома. Любовь моя встретила наконец взаимность и затянулась на много дней. Я целовал ее буквально с утра до вечера и вдруг заметил, что она — курносенькая. Я на минуту огорчился, задумался, но вдруг вспомнил, что и у меня курносый нос, обрадовался и сделал ей предложение. Она согласилась, и я буквально упал к ней на колени... со страха и отчаяния. Я не знал, что мне делать. Я не знал, как надо жениться и что придется делать после свадьбы. Только смутно чувствовал я, что жениться придется на всю жизнь! Я готов был расплакаться от отчаяния, но взял себя в руки, встал и, сказав ей: «Я сейчас...» — вышел из комнаты и бросился к матери. Быстро и как умел я рассказал ей о своем несчастье, уже не скрывая своего отчаяния. Выслушав меня, мать пошла к моей бедной невесте и сказала ей... я не знаю, что она ей сказала, но бедная девочка, убитая горем, ушла домой. История о моем несостоявшемся браке быстро разнеслась по всей дачной местности, и я долго был посмешищем своих товарищей. «Жених, жених идет!» — кричали мне на улице. Но я все сносил безропотно, чувствуя свою вину и сгорая от стыда.

Единственной причиной, омрачавшей мои отношения с матерью, было то, что, несмотря на мой возраст, я довольно много пил. Пить я научился во время моего пребывания с отцом в периоды его болезни. Я чувствовал, как тяжело матери видеть меня пьяным и как тяжесть эта возрастала, когда болел отец и мы оба просиживали ночи за пивом. Зная, как страдает от этого мать, я все же не мог побороть страсти к опьянению, и моя безмерная любовь к матери стала приобретать оттенок боли. Не будучи в состоянии отказаться от вина, я старался как бы загладить свою вину тем, что искал факты, которые, как мне казалось, могли быть неприятны матери, и уничтожал их. Когда мне не удавалось находить такие факты, я незаметно для себя начинал их выдумывать. В моем сознании слагались картины *возможных* для матери неприятностей, и я принимал конкретные меры против вымышленных опасностей. Не

знаю, была ли тому виною только моя нечистая перед матерью совесть или же вообще моя чрезмерная, почти ненормальная любовь к ней побуждала меня со страхом думать о могущих возникнуть опасностях, но моя фантазия рисовала все более страшные и беспокойные картины *возможных* катастрофических событий. С годами фантазия моя изощрялась в этом направлении все больше и больше. Любовь к матери превратилась в сплошную боль и страх за нее. У меня образовались десятки всевозможных примет, которые выполнялись мной в целях предохранения матери от опасностей. Чувство страха росло и становилось моим основным настроением. Оно распространялось уже не только на мать, я стал бояться целого ряда вещей, которые казались мне опасными потому, что наступление их могло путем очень длинного и сложного ряда событий привести в конечном счете к последнему событию и причинить страдание матери. Я замкнулся в круг определенных представлений и не мог, да и не хотел выходить из этого круга, хотя пребывание в нем доставляло мне много мучений. Первые признаки накопления в моем сознании гнетущих представлений появились еще в детстве, полного развития они достигли во мне, когда мне было уже двадцать четыре — двадцать пять лет. Я заболел нервным расстройством.

Влияние на меня отца и влияние матери было настолько различно, что я жил как бы в двух семьях. Прямота, простота и даже грубость отца уравновешивались для меня нежностью и лаской матери, и странным образом уживались во мне оба эти влияния. Я не чувствовал дисгармонии между тем, что меня, с одной стороны, заботливо охраняли от всяких вредных влияний, с другой стороны, предоставляли полную свободу действий. С муфтой в руках и с провожатым ходил я в гимназию и рядом с этим получал от отца «три рубля на...». Я мог возвратиться поздно ночью домой... не один, и мог быть нежно и платонически влюблен. Я рано узнал женскую любовь, но никогда не опускался до грубого разврата. Много противоположностей уживалось во *мне,* но я долго не мог примирить их *вовне.* Самой тяжелой и мучительной противоположностью для меня были отец и мать. Я боялся этой противоположности. Мне всегда казалось, что вот-вот что-то произойдет между ними такое, с чем не смогут справиться и они сами. Я буквально следил за их жизнью и был всегда в напряжении и в готовности вступиться во что-то, что должно было произойти и чего я ждал с тоской и тайно от всех. Особенных внешних причин к моему беспокойству не было, ибо отец был почти всегда

нежен с матерью и ссоры у них были редки и весьма сдержанны.

Жизнь в контрастах и противоположностях, в стремлении примирить эти противоположности вовне, изживание противоположностей внутри и, наконец, мое увлечение в юношеском возрасте Достоевским — все это создало во мне некоторое особое ощущение по отношению к окружающей жизни и к людям. Я воспринимал доброе и злое, правое и неправое, красивое и некрасивое, сильное и слабое, больное и здоровое, великое и малое как некие *единства*. Я не требовал от доброго человека только хороших поступков и не удивлялся злой мимике на красивом лице, не ждал примитивной правды во что бы то ни стало от человека, словам которого привык верить, и как-то понимал его, если он лгал. Наоборот, меня раздражала прямолинейная «правдивость», «искренность до конца», беспредельная «поэтическая грусть» или «презрение к жизни без малейшего просвета». Я не верил *прямым и простым* психологиям, чувствуя за ними самодовольный лик эгоизма. Обидное чувство возникало во мне, когда я видел такого эгоиста, носящего маску прямолинейного «оптимиста», «пессимиста», «романтика», «мудреца», «простодушного» человека и пр., я видел, что это различные формы одного и того же сентиментального эгоизма, который надевает маску в надежде обмануть и обворожить недалеких людей. И те, кто верили им и находили радость в общении с «масками», были мне так же неприятны, как и сами «маски». Ни те, ни другие не знали, что такое чувство *человечности*. Они не знали, что быть человечными — это значит уметь примирять противоположности. Но все это жило во мне как инстинкт и не оформлялось в сколько-нибудь ясных мыслях. И позднее, в работе своей над ролями, я не мог в воображении своем увидеть изображаемого мной героя как примитивную «маску». Или я видел его как более или менее сложное существо, или не видел совсем.

Правда, когда мне теперь случается в жизни встречать такую «маску», я понимаю, что она есть не более как временное состояние развивающегося сознания человека, и она уже не причиняет мне таких страданий, как в молодости. Я научился понимать, что раздражение против людей, ненависть к ним и непримиримая с ними борьба являются, по большей части, результатом неверного представления о неизменности человеческого характера. Еще и теперь я часто узнаю в себе то самочувствие, которое я испытал, когда мне было лет шесть-семь, когда меня, закутанного

в башлык, отправляли гулять и я случайно увидел себя в зеркале и возмутился при виде своей фигуры, закутанной в башлык. И теперь мне знакомы подобные ощущения, но они уже не могут иметь надо мной такой власти, как в детстве. Все то, что жило во мне как страх, уверенность, любовь, страсть, нежность, грубость, юмор, душевная мрачность и пр., все это было пронизано страстностью, кипевшей во мне. Страстность моей натуры не только усиливала все эти качества, но она комбинировала их в причудливые рисунки и формы. И когда я теперь оглядываюсь назад на все это, я понимаю, что благодаря моей страстности я буквально ускорил свою жизнь, то есть я изжил все, что было во мне, гораздо скорее, чем мог бы это сделать, если бы не обладал такой страстностью. Правда, я стремительно несся к душевному кризису, даже к нервной болезни, но теперь, миновав остроту опасного момента, я чувствую благодарность к судьбе за скорое, хотя и мучительное решение вопроса моей жизни.

Однажды во время своих скитаний по петербургским ночным чайным я забрел в «подвал», пользовавшийся известной популярностью. Он был весьма чисто и изящно обставлен. Войдя туда, я увидел большую кутящую компанию. Было душно, шумно, и в воздухе стоял туман. Изредка раздавался пронзительный свист. Мне показалось, что эта компания имеет какой-то особый характер. Я стал приглядываться. Действительно: лица кутящих были не совсем обыкновенными для «ночного подвала». Интеллигентные, благообразные, хорошо одетые люди, с умными, но пьяными и утомленными лицами. Казалось, что все они были связаны между собой каким-то общим центром, вокруг которого и группировались их странные фигуры. В их позах и жестах сквозила тщеславная, крикливая гордость и подчеркнутая независимость. Было видно, что эти люди не столько действительно кутят и веселятся, сколько подделываются под какой-то стиль. Их разнузданность была неестественна и стеснена жаждой слиться с тем стилем, к которому они, видимо, стремились. Из центра их группы раздался пронзительный свист, и несколько тарелок полетело к потолку. Тарелки летели красиво, и было видно, что они пущены ловкой рукой. «Стилизованные» люди ловили их с криком, и на их лицах была видна угодливость, хотя они и пытались держать себя независимо и свободно.

Я стал искать разгадки, стал искать того центра, вокруг которого они группировались. В центре сидел человек с пья-

ным опухшим лицом, с запекшейся около уха кровью. Мокрые пряди волос прилипали к его лбу. Выражение лица его было жутко. Сквозь смех видна была злоба и презрение. Свист исходил от него. Бросая тарелку, он, по-видимому, нисколько не думал о том, что она может попасть в голову кого-либо из окружавших его людей. Иногда тарелка летела не кверху, а прямо в лицо одного из его сотоварищей. Вся компания производила жуткое и тяжелое впечатление. В центральной фигуре я узнал А. И. Куприна. Но какая разница между ним и окружавшей его компанией! Я не знаю, что переживал Куприн, что заставляло лицо его искажаться болью и злобой, но я знал, что это было что-то для него серьезное, глубокое и настоящее. Вся же компания толпившихся около него людей была пошлой и скверной карикатурой на «тоскующую и пьяную душу». Они наслаждались своеобразной близостью к Куприну, покупая ее ценой лжи и гаерства.

Должно быть, я слишком внимательно глядел на всю эту компанию и слишком полно воспринял ту атмосферу, которая создалась вокруг них, но только мне вдруг стало невыносимо тяжело и страшно. Я выбежал из «подвала» и побежал по Михайловской улице к Невскому проспекту. На улице был туман и начинало светать.

— Какой вы чистый, чистый, милый! — услышал я вдруг около себя.

Я обернулся и увидел одну из тех «масок», которые ищут «прямых» психологий. Глубокое впечатление произвели на меня слова «маски». Я никогда не опускался до того, чтобы искренне считать себя «чистым». Но в эту минуту, когда обострилось мое восприятие, я особенно ярко и глубоко пережил всю ложь «прямых и простых» психологий. Я понял, как далека от меня истинная чистота сердца, как трудно она достижима и как «маски» способны опошлить самые лучшие стремления и цели человеческой души.

По окончании театральной школы я поступил в Малый Суворинский театр, где и пробыл полтора года. Б. С. Глаголин принял во мне большое участие, и в первый же год я получил роль царя Федора[4] и целый ряд других ролей. Впервые отец мой обратил на меня внимание как на актера после представления «Царя Федора». После спектакля он похвалил меня и даже поцеловал.

Исполнение царя Федора было связано для меня еще с одним переживанием: я впервые узнал, что такое теат-

ральные интриги. После второго представления «Царя Федора» на сцену при открытом занавесе подали громадный лавровый венок с лентами. Венок предназначался мне, но я долго не мог понять этого и отстранялся от капельдинера, протягивавшего мне венок. В зале аплодировали. Я взглянул на надпись ленты и увидел, что венок действительно предназначался мне. В это же мгновение я почувствовал боль в левой руке. Артистка Д.[5], игравшая царицу Ирину, сильно сдавила мне руку и страшным голосом прошептала:

— Сам, сам поднес себе венок!

Она кланялась публике и больно давила мне руку. Я совершенно растерялся. Тут же на сцене я пытался объяснить ей, что я ничего не знал о венке, но она шептала злым голосом:

— Хорош! Сам себе поднес такой венок!

Занавес закрыли, и Д., дрожа от злобы и указывая на меня, кричала о моем неприличном поступке с венком. Актеры молча слушали ее, а я стоял, как подсудимый, в центре актерской группы с громадным венком в руках.

Главным режиссером театра в то время был Арбатов. Его трудоспособность была поразительна. Он не только ставил пьесы в театре, преподавал в школе и целыми ночами работал у себя дома, но он успевал также проводить сложные и ответственные работы на стороне. Одной из таких его работ было создание цикла исторических спектаклей[6]. Николай II пожелал познакомиться с этим циклом, и целый ряд спектаклей был организован в Царском Селе. Одна из зал дворца была превращена в сцену, на которой и происходили спектакли. Я помню, как нас, участников этого цикла, долго учили правилам поведения во дворце. Правил этих оказалось такое количество, что запомнить их не было никакой возможности. Мы были запуганы, растеряны и встревожены. Все правила и наставления, полученные нами от какого-то специально приезжавшего для этой цели генерала, были забыты как раз в то время, когда они были нужны больше всего, то есть в присутствии самого царя, беседовавшего с нами после представления. Одна молодая актриса, делая реверанс, села на клавиши рояля, актер, не расслышав вопроса, обращенного к нему одним из членов царской фамилии, стремительно выскочил вперед с криком: «Что вы сказали?», нарушив этим тишину, царившую в комнате, а я на вопрос царя: «Как вы приклеиваете нос?» — быстро снял его и почти крикнул: «А вот как, ваше величество!» Получилась неловкость, но царь не рассердился и спросил меня, не хочу ли я на императорскую сцену. Я не

сумел ответить как следует, за что меня потом часто укоряли товарищи. Николай протянул мне руку в белой перчатке, и я пожал ее, запачкав липкой мастикой, снятой с носа.

Часы пребывания на сцене были для меня истинным душевным отдыхом. На время я забывал свои гнетущие мысли и погружался в творческое состояние, целиком захватывавшее меня. Однажды мое обостренное нервное состояние привело к неожиданному результату. Это было в гастрольной поездке, которую совершала труппа Малого театра. В одном из городов, когда гастрольный спектакль приближался к концу, среди актеров распространился слух, что соседнее с театром здание горит. Я играл в этой пьесе китайца. Окончив свою роль, я вышел со сцены и увидел, что здание, стоявшее против театра, действительно пылает. Я испугался и бросился бежать по улице по направлению к вокзалу. Я бежал в гриме и в костюме китайца, с развевавшейся сзади косой. За мной гнался театральный портной.

— Господин Чехов,— кричал он,— хоть брючки отдайте!

Я, не останавливаясь, бежал все дальше. Наконец портной стал догонять меня. Тогда я быстро остановился, снял с себя широкие китайские шаровары и, оставив их на месте, побежал дальше.

Актеры знали некоторые мои слабости и часто подшучивали надо мной. Впрочем, шутки их были почти всегда невинны.

Мастерство Б. С. Глаголина, как режиссера и актера, производило на меня неотразимое впечатление. Когда я увидел его в роли Хлестакова [7], во мне произошел какой-то сдвиг. Мне стало ясно, что Глаголин играет Хлестакова *не так, как все*, хотя я никогда и никого не видел в этой роли до Глаголина. И это чувство «не так, как все» возникло во мне без всяких сравнений и аналогий, непосредственно из самой игры Глаголина. Необычайная *свобода* и оригинальность его творчества в этой роли поразили меня, и я не ошибся: действительно *так*, как играл Хлестакова Глаголин, не играл его никто. Когда позднее мне пришлось самому исполнять эту роль, я узнал в себе влияние Глаголина. Станиславский, ставивший «Ревизора», вел меня в направлении, отчасти совпадавшем с тем, что жило во мне как впечатление от Хлестакова — Глаголина.

Н. Н. Арбатов своими постановками научил меня ценить тонкость и четкость сценической работы. Под его влиянием я начал впервые ощущать, какое значение имеет на сцене четкая *форма*. Правда, все его постановки были задуманы исключительно в плане натуралистическом и бытовом, то

есть в плане, по существу своему не допускающем никакого стиля (а без стиля нет искусства), но тогда меня не волновали вопросы такого рода и я воспринимал в постановках Арбатова форму как таковую. Арбатов любил и понимал *форму*. Иногда он приглашал меня к себе, и я мог наблюдать, как искусно и тонко создавал он свои прекрасные макеты. Вся обстановка его кабинета была сочетанием гармоничных форм. Форма лампы и форма стола были в строгой гармонии, книжные шкафы, мебель, самые книги — все было гармонично по форме и цвету. Он просиживал ночами за тонкой искусной работой, отыскивая формы макетов, карточек для записи недельных занятий, рисунков для матерчатых переплетов и т. д.

Как жаль, что русские актеры в большинстве своем до сих пор еще мало любят и ценят форму. Правда, им трудно искать ее. Им не хватает специальной для этого подготовки. Что же касается театральных школ, то преподавание в них велось, да и теперь ведется без всякого плана и системы. Преподавателями бывают прекрасные актеры, но плохие теоретики по вопросам психологии актерского творчества. Они не заботятся о том, чтобы дать молодому актеру методы, при помощи которых он научился бы сознательно владеть своим творчеством. Обычно ученики *имитируют* своих преподавателей, но не получают от них *знаний принципиального порядка*.

Почему такую неотразимую силу имеет так называемая система Станиславского? Потому, что она дает молодому актеру надежду практически овладеть основными силами своей творческой души. Теми силами, которые являются обобщением всех частностей творческого процесса. Актеры, незнакомые в принципе с вопросом *формы и стиля*, стараются или пользоваться старыми, уже отжившими формами, или остаются без всякой формы, выбрасывая со сцены сырой материал в виде страстей и аффектов, называя их темпераментом. Актер постепенно научается любить дилетантизм, принимая его за свободу. Но как губительна для него эта «свобода»! Она приводит к разнузданности не только на сцене, но и в жизни. Я помню, как эта «свобода» проявлялась в некоторых актерах даже такого дисциплинированного театра, как Малый Суворинский театр. Они рубили бутафорскими шпагами предметы в своих уборных, скатывали с лестницы большие корзины для костюмов, сажая на них пожилых и малопочтенных статистов (однажды после такой шутки один из статистов был отправлен в больницу), изощрялись в изобретении мелких шуточек над сво-

ими товарищами. И все это без таланта, без блеска, без юмора, без ловкости, единственно из чувства «свободы».

Со временем актеру станет ясно, как глубоко связаны его жизнь и профессия. Он поймет, что нельзя быть культурным актером, оставаясь некультурным человеком. Как часто приходится слышать от актеров: «Зачем мне *знать*, что такое форма, стиль и пр.? Если я талантлив, мой талант подскажет мне и верный стиль и нужную форму. Теоретические знания способны только убить во мне мою непосредственность». Но знания бывают двух родов, и актер, говорящий таким образом, имеет в виду только один род сухих, интеллектуальных *знаний*. И здесь он прав. Истинные, живые знания, которых недостает актеру, совсем другого рода.

Я на примере поясню эту разницу *. Возьмите готический стиль. Готический собор. Вы видите его формы, изучаете, запоминаете зрительное впечатление от них и привыкаете к ним настолько, что для вас становится невозможным спутать их с какими-нибудь другими формами. Возьмите греческий храм и точно так же подробно изучите и запомните его формы. Вы будете отличать эти два стиля друг от друга и от всякого другого. И на этом вы можете остановиться и сказать себе: я знаю, каков стиль греческого и готического храмов. Но такое знание мертво и интеллектуально. Актер вправе сказать: «Мне не нужно его». Но можно пойти и дальше в изучении этих двух стилей. Можно ли представить себе готический собор пустым, не наполненным молящимися? Нет. Он тогда только будет завершен в своей архитектуре, в своем стиле, когда вы увидите в нем толпу молящихся, с руками, молитвенно сложенными вместе. Тогда вы *переживете стремление вверх*, идущее из внутренних покоев готического собора. Наоборот, греческий храм вы лучше поймете, если представите его себе пустым. По ощущению грека — в нем обитает бог. В нем может не быть ни одного человеческого существа, и все-таки он будет совершенным произведением греческой архитектуры. Вот другое постижение стиля. Сила такого постижения в том, что оно перестает быть интеллектуальным и возбуждает в душе художника творческие силы, которые в состоянии воспитать его так, что он сам перестанет мириться со своим творчеством, поскольку оно проявится в нем как лишенное стиля

* Нижеследующая мысль о двух стилях принадлежит не мне и приводится здесь лишь как пояснительный пример. Кроме того, она была прочитана мной давно и я не помню точной ее формулировки. *(Примеч. Чехова.)*

и формы. Актер-художник поймет, что стиль есть то, что он вносит в свое произведение как самое драгоценное, как то, из-за чего, в конце концов, стоит творить. Он поймет, что натурализм не есть искусство, ибо художник ничего не может привнести от себя в натуралистическое «произведение искусства», что задача его при этом ограничивается уменьем более или менее точно скопировать «натуру» и, в лучшем случае, привести в новое соотношение то, что существовало и существует без него, вовне. Он поймет, что заниматься натуралистическим искусством — это быть не более как фотографом «натуры». И безотрадна будущность натурализма в театре. Оставаясь в пределах узких тем и задач, натурализм принужден будет искать все более и более жгучих комбинаций фактов, комбинаций, способных подействовать на *нервы* зрителя с большей силой, чем это было сделано вчера и позавчера. Он придет к необходимости давать своему зрителю ряд «сильных ощущений», способных вызвать нервное потрясение ценою патологических эффектов. На сцене появятся картины жутких видов смерти, физических мучений, кровавых убийств, раздирающих душу катастроф, патологических душевных расстройств, сумасшествий, животных криков, воплей и выстрелов. Все это будет вершиной достижения натуралистического «искусства», но и концом его.

В качестве наследия натурализм оставит после себя огрубевшую, потерявшую художественный вкус и нервно расстроенную публику. И много времени понадобится для того, чтобы снова *оздоровить* ее.

Моя служба в Малом театре заставила родителей переехать на зиму в город. Болезнь отца усиливалась, перерывы между приступами болезни становились короче, а самые приступы тянулись все дольше и дольше. Однажды мне сказали, что отец будет жить отдельно от нас с матерью. Я не знал истинной причины, вызвавшей это обстоятельство. В моей душе появилось новое чувство — я стал догадываться, что такое одиночество и старость. Когда мы с матерью приходили к отцу в гости, я старался разгадать, что чувствует отец. Было ясно, что и отец и мать принесли какую-то жертву ради меня и оба страдают. Но с матерью был я, отец же оставался один. Я стал как-то по-новому ощущать присутствие отца. Привыкший уважать отца и благоговеть перед ним, я заметил, что в душе моей зарождалось к нему чувство жалости. Это чувство обижало

меня, но я не мог изгнать его из своего сердца. Мне было неудобно, приходя к отцу, здороваться с ним как со знакомым, я не знал, что говорить, что делать, о чем спрашивать его. Мне стало казаться, что отец как бы умер наполовину. Моя тайная и сложная внутренняя жизнь стала еще тяжелее. Внешне же я становился все грубее и грубее. Я стал больше пить и часто играл в пьяном виде. Однажды, начав спектакль в нетрезвом состоянии, я не мог его окончить и очнулся у себя в уборной один — больной и разбитый. Как и когда окончился спектакль, я не знаю. Отношения с женщинами становились все грубее и примитивнее. И чем хуже я вел себя, тем сильнее и больнее любил мать и жалел отца. Но, что бы я ни делал, я по-прежнему ничего не скрывал от матери. Во мне начала проявляться еще одна черта — презрение к людям. Оно ожесточало меня и потому облегчало общение с внешним миром. Мне становилось легко с человеком, которого я презирал, но зато, как бы в противовес этому, я привязывался к некоторым людям с особой силой. Люди делились для меня на немногих, которых я любил, и на всех остальных, которых презирал. Мое материалистическое настроение сильно способствовало этому. Этические чувства упирались в материю и отпадали как ненужные. Физическое здоровье мое становилось все хуже и хуже, и начинал развиваться туберкулез легких.

Однажды, во время гастролей Московского Художественного театра[8], меня послали к О. Л. Книппер-Чеховой как к родственнице с визитом. Я не умел себя держать в обществе выдающихся людей и просил освободить меня от этой тяжелой обязанности. Мои просьбы не привели ни к чему, и я отправился с визитом. Меня одели получше, и я явился к Книппер-Чеховой. Она приняла меня ласково и сделала вид, что не замечает моей неловкости. (Я, кажется, зацепил ногой за ковер и ударился локтем о легонький, изящный столик.) Разговор мучительно прерывался, и я с тоской глядел на ее прищуренный и лукавый глаз. Наконец она спросила меня:

— Почему ты не хочешь перейти в наш театр?

Я изумился ее вопросу.

— Я не смею мечтать об этом,— ответил я ей искренне и на этот раз без смущения. Книппер-Чехова засмеялась и сказала:

— Я поговорю о тебе со Станиславским, приходи сюда завтра.

Не помня себя, я выбежал от Книппер-Чеховой. На другой день я снова был у нее. Меня принял А. Л. Вишневский. Он расцеловал меня и сказал:

— А ты знаешь, что твой отец бил меня?

— За что? — спросил я, не понимая, о чем идет речь.

А. Л. Вишневский рассказал, что он учился в школе вместе с моим отцом и там они дрались, будучи одноклассниками. Вишневский произвел мне предварительное испытание, предложив прочитать сценки из «Царя Федора». На следующий день я должен был явиться в театр к самому Станиславскому. Меня одели еще лучше, чем накануне. Воротничок был так узок, что я задыхался в нем. В театре меня встретил сам Станиславский. Увидев его величественную фигуру и седые волосы, я перестал что-либо соображать и чувствовать.

— Нам очень приятно иметь в театре племянника Антона Павловича, — сказал мне Станиславский, протягивая руку.

В моем сознании неотступно звучало одно-единственное слово: «Станиславский, Станиславский». Он был безмерно обаятелен и нежен. Я прошел по его приглашению в одно из фойе театра и сел рядом с ним на красном диване. Он задал мне ряд вопросов, на которые я отвечал механически, почти не понимая их смысла.

— Ну, теперь прочтите мне что-нибудь из «Царя Федора», — сказал наконец Станиславский.

Мне вдруг захотелось убежать. Раздался треск, воротничок лопнул и краями впился мне в щеку. Я замер, вернее, умер! Еще минута — и мне стало все все равно. Я прочел Станиславскому отрывок из «Царя Федора» и монолог Мармеладова. Станиславский сказал мне несколько ласковых слов и объявил, что я принят в Художественный театр. Он велел мне отправиться к В. И. Немировичу-Данченко, чтобы договориться обо всех вопросах, связанных с поступлением в Художественный театр.

В эти же торжественные для меня дни Станиславский пригласил меня к обеду. Я явился к нему в гостиницу и застал там О. Л. Книппер-Чехову, М. П. Лилину и В. И. Качалова. Я был смущен до последней степени. Когда же увидел, что около накрытых приборов лежат невиданные мною доселе ножички и вилки особого рода, я почувствовал себя окончательно несчастным человеком. Даже радость, рожденная во мне честолюбием, совершенно угасла. Я проделал за обедом труднейшую умственную работу, соображая, как и чем следовало есть поданные блюда.

В театре я был зачислен сразу в филиальное отделение Это была переходная стадия между сотрудником и артистом труппы. В этом отделении были тогда Б. М. Сушкевич, Е. Б. Вахтангов, В. В. Готовцев, Г. М. Хмара и А. Д. Дикий.

Первыми моими ролями были бессловесный актер и оборванец в сцене бунта в «Гамлете». Никогда я не испытывал такого волнения, как при исполнении этих ролей. В качестве оборванца я с таким вдохновением бил бутафорским топором по железной двери, что со стороны можно было подумать, что именно на мне держится весь спектакль. Станиславский следил за моим актерским развитием и немало времени уделил мне, знакомя меня с начатками своей системы. Вскоре он дал мне роль Мишки в «Провинциалке» и сам занимался со мной этой ролью. В год моего поступления в театре ставился «Мнимый больной» Мольера. Я вместе с моими новыми товарищами участвовал в интермедии, изображая одного из докторов. Наша задача заключалась в том, чтобы быть смешными, и нам предоставили полную свободу в отыскании средств, которыми можно было бы насмешить публику. Задача эта увлекла всех. Мы изощрялись в изобретении смешных приемов речи, смешных интонаций и пр. Вся наша уборная и многие актеры из других уборных устроили тотализатор, ставя по 20 копеек на того, кто сегодня больше всех насмешит публику. Казалось, все средства были использованы. Наконец я изобрел заикающегося доктора. Актеры, ставившие на меня 20 копеек, выиграли. На следующем спектакле на меня было сделано наибольшее число ставок. Я, заикаясь, проговорил свои слова. Следующим говорил Дикий. И вдруг мы услышали неясные и непонятные звуки. Дикий собрал почти все, что было выдумано до сих пор в качестве комических приемов, и с необыкновенным темпераментом и быстротой, кашляя, чихая и заикаясь, произнес свои слова. Он побил рекорд и насмешил не только публику, но и всех нас, стоявших с ним вместе на сцене. Однако после такого неожиданного выступления Дикого нам было запрещено дальнейшее развитие своих ролей в этом направлении. Станиславский боялся дальнейшего шага, которого можно было ожидать уже не иначе как с большой тревогой.

В этом же году Станиславский начал свои педагогические эксперименты с молодыми силами театра. Из этих экспериментов образовалась впоследствии Первая студия МХТ. Вахтангову было поручено заниматься с нами системой Станиславского. Увидев среди своих учеников и меня, Вахтангов сказал:

— С этим актером Малого театра я не буду заниматься.

Я огорчился, но ненадолго, так как Вахтангов стал заниматься и со мной. Занятия вел сам К. С. Станиславский, Л. А. Сулержицкий и Е. Б. Вахтангов. Упражнения и этюды носили характер импровизаций. Работали и над инсценированными рассказами. В это же время Болеславский по своей инициативе взялся за постановку «Гибели «Надежды». Работа была готова через несколько месяцев. Станиславский просмотрел работу, одобрил ее и предложил нам пригласить родных и знакомых и показать им работу.

— Возьмите с них по рублю,— сказал он,— и вы окупите расходы.

Так мы и сделали. Это было первым нашим самостоятельным выступлением перед публикой, в то время когда студии как таковой, в сущности, еще не было.

Истинными создателями студии как молодого театра, как *учреждения* были главным образом Б. М. Сушкевич и В. В. Готовцев. Они раньше всех поняли и почувствовали, что из занятий Станиславского может родиться серьезное театральное дело, и положили немало труда на то, чтобы возникла студия. Я помню, как Готовцев, больной, с высокой температурой, ходил среди рабочих, ремонтировавших помещение для студии, и с любовью следил за ходом работ, давая распоряжения и входя в детали строительной техники. Готовцев, юрист по образованию, сделался вдруг архитектором и проявил глубокое и неожиданное понимание в вопросах строительства! Это может случиться только с человеком, вдохновленным какой-нибудь идеей. Готовцев не жалел своих сил. Приблизительно в это же время он работал в Обществе содействия устройству фабричных, заводских и деревенских театров. Он ставил там спектакли. Учреждение, известное ныне под именем Дома Поленова, и есть то учреждение, возникновению которого немало способствовал Готовцев и отчасти Сушкевич [10]. Кроме того, Готовцев много работал среди крестьян, ставя спектакли и руководя различными рабочими театральными кружками.

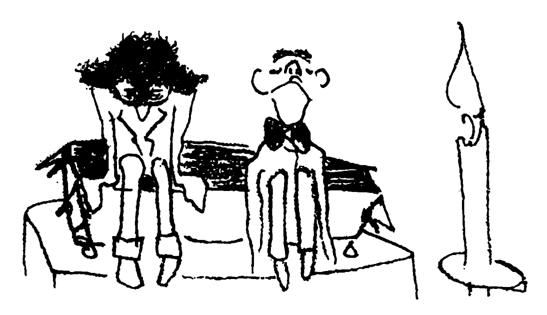
Я помню, как внимательно приглядывался Сушкевич к нашим попыткам создать студию. Держась несколько в стороне, он со свойственным ему умом и дальновидностью взвешивал и оценивал то, что происходило. У большинства из нас не было и мысли о возможности возникновения театра. Но вот Сушкевич, решив что-то про себя, вдруг переменился и начал активно действовать. Сулержицкий, он, Готовцев, Болеславский и Вахтангов принялись за организацию дела, и мы быстро почувствовали, что возникает

новый театр. Мы со своей стороны помогали делу, которое они создавали, руководимые самим Станиславским. За «Гибелью «Надежды» последовала работа Вахтангова «Праздник мира», «Сверчок на печи» в постановке Сушкевича и целый ряд постановок, которые и составили репертуар вновь возникшего театра — Студии МХТ. Студия возникла буквально из пламенного, горячего стремления всех нас. Здесь мало было расчетов, мало практических соображений, здесь была единая молодая воля и почти полное отсутствие колебаний и сомнений. Мы беспрекословно и с радостью подчинялись нашим старшим товарищам. Они вели нас умно и вдохновенно. Сулержицкий был тем человеком, в присутствии которого нельзя было мыслить бессердечно или предаваться заботе о своих личных интересах. Его морально-общественный авторитет был велик не только потому, что он прекрасно и пламенно говорил по вопросам театра и совместной в нем жизни и работы, но главным образом потому, что *делал* то, о чем говорил. Мы *видели* его горячую душу и острый, сердечный ум больше, чем *слышали*. Сулержицкий знал секрет всякого водительства и управления. Он знал, что человеку, желающему вести других людей к определенной цели, нужно прежде всего следить за самим собой и быть строгим к себе самому. Он знал, что ведóмым нужно предоставить при этом полную свободу и тогда они сами пойдут за своим руководителем. Так и поступал с нами Сулержицкий. Он знал и еще один секрет. Он заключался в ясном понимании мысли о том, что руководить — значит служить руководимым, а не требовать услуг с их стороны. Его художественный авторитет был так же силен, как и моральный. Его художественное влияние проявлялось во всех постановках студии, самостоятельных же постановок в студии он не брал.

Мои старшие товарищи неоднократно предлагали мне принять участие в строительстве и ведении студийной жизни, но мне мешала неуравновешенность и мрачность моего душевного состояния. Пессимистические идеи и настроения овладели мной настолько, что я не мог понять, зачем, в конце концов, нужно все то, что с такой любовью и заботой делается вокруг меня. Но рядом с этим я сам принимал участие в жизни студии, гонимый силой того творческого настроения, которое к тому времени я еще не успел утерять в полной мере. Во мне боролись два этих чувства, две силы, и я помню, как занимала Вахтангова эта моя двойственность. Я помню, с каким интересом он прислушивался к тем моим фразам, в которых грубо и остро выражалось иногда

то одно, то другое настроение моей души. Умно улыбаясь и покачивая головой, глядел он на меня, ничего не говоря, и я до сих пор не знаю, какие мысли слагались в нем под влиянием моих странных и подчас нездоровых суждений. Я привязался к Вахтангову и смею думать, что и его отношение ко мне было достаточно теплым и дружеским.

Помимо нашей совместной театральной работы, где он был моим учителем, мы, несмотря на его занятость, неоднократно проводили вместе часы в разговорах и шутках. Шутки



Е. Б. Вахтангов и М. А. Чехов. Шарж

наши всегда носили особый характер. Обыкновенно Вахтангов изобретал какой-нибудь трюк и мы разрабатывали его часами, изощряясь все более и более в ловкости и легкости выполнения его. Трюки бывали обычно несложны. Нужно было, например, изобразить человека, который, желая опустить спичку в пустую бутылку, опускает ее мимо горлышка. Он не замечает этого и изумляется, видя спичку на столе и полагая, что спичка чудесным образом прошла сквозь донышко бутылки. Такой или подобный этому трюк повторялся нами десятки раз, пока мы не достигали виртуозности в его исполнении. Но бывало и так, что, начав игру с трюка, Вахтангов увлекался образом изображаемого им человека и образ этот становился увлекательным и сложным существом. В таких случаях я обыкновенно был уже только зрителем и очень любил такие вдохновенные минуты Вахтангова.

Игра с подобными трюками крайне полезна для актерского развития, и ее надо включать в программы театральных школ. Трюк никогда не удается, если он сделан тяжело. Легкость — непременное условие при его выполнении.

Вскоре после поступления в МХТ я получил приглашение играть в кино. Я был польщен и взволнован. Получив от меня принципиальное согласие, человек, пригласивший

меня, вдруг вдохновился и приступил к переговорам о моем гонораре. Он решительно взмахнул в воздухе обеими руками и, наступая на меня, быстро загнал меня в угол комнаты. Там мы оба остановились, и он начал:

— Вы подумайте: что дает вам экран? Славу! Вы делаетесь знаменитым! Вас все знают! И кто это делает? Экран! Вы понимаете? Вы получите, кроме того, 13 рублей! Соглашайтесь, и кончено!

Но для меня было «кончено» уже в ту минуту, когда человек взмахнул руками и начал наступать на меня. Я согласился. Человек мгновенно исчез.

Картина готовилась к 300-летию дома Романовых[11]. Часть киносъёмок должна была происходить в одном из небольших городов России. Два дня езды по железной дороге и двое суток пребывания в ужасных номерах в маленьком городке. Была зима, и стояли крепкие морозы. По приезде на место съемки нас гримировали и одевали в холодном, похожем на сарай помещении. Актеры держали себя развязно, много пили, кричали и ухаживали за премьером. Премьер был седой человек с опухшим лицом и с признаками гениальности: он, например, боялся лестниц и его водили по ступенькам под ручки, а он, слегка вскрикивая, закрывал руками глаза. В первый день съемки меня поставили на высокой горе. Аппарат был установлен внизу, под горой. Я изображал царя Михаила Федоровича. Когда я показался в воротах, я услышал несколько отчаянных голосов, кричавших снизу, от аппарата:

— Отрекайтесь от престола! Скорей! Два метра осталось! Скорей! Отрекайтесь!

Я отрекся, как умел.

Слева около себя я увидел нашего премьера. Он был одет священником и вел меня под руку, произнося при этом довольно неприличные слова. Съемка длилась долго, и я замерзал все больше и больше. После съемки обедали, много пили, премьер рассказывал анекдоты, и всем, кроме меня, было весело. Ночь в грязной гостинице я провел плохо и на другой день, выйдя на съемку, чуствовал себя ничтожным и несчастным. Съемка началась с того, что полиция отгоняла местных жителей, которые, увидев наши необыкновенные цветистые костюмы, пришли к нам с прошениями, в которых были изложены их нужды. Когда просители были разогнаны, началась съемка. Меня посадили на лошадь верхом и велели медленно проехать в ближайший лесок. Я еще с утра, спасаясь от холода, захватил с собой галоши. Когда мне было приказано сесть на лошадь, я незаметно

спрятал свои галоши под костюм и с ужасом думал, что их могут отнять у меня. Но, к счастью, галош моих никто не заметил. По соответствующей команде я медленно поехал по направлению к лесу. И вдруг одна моя галоша медленно поползла под костюмом и выпала на снег. Я замер. Через минуту вторая галоша последовала за первой. Я ждал скандала, крика и выговора. Но, к удивлению моему, никто не заметил моего несчастья, и после съемки я нашел обе свои галоши. Съемка становилась мучительной, и я готов был убежать от своих благодетелей, отказавшись и от обещанной мне славы и от 13 рублей.

Вечером администрация кино давала торжественный ужин полицмейстеру и прочим видным чиновникам города. Полицмейстер был весьма красивым и представительным мужчиной с лихо закрученными усами и орденами на груди. Ужин начался торжественными речами. Из речей следовало, что полицмейстер и есть то самое лицо, от которого зависит, зависело и впредь будет зависеть всякое кинопредприятие, всякий художественный и материальный успех кино в России и, наконец, само русское искусство вообще как-то находится в руках полицмейстера. Полицмейстер не оспаривал своего влияния на все русское искусство и, поднимая бокал, благодарил администрацию кино за... за *все вообще* и выражал готовность и *впредь*... Словом, полицмейстер выражал свои мысли далеко не так ясно и отчетливо, как администрация кино. Но странным и неожиданным образом торжественность перешла в *любовь*, и многие в слезах обнимали друг друга. По рукам ходили фотографические карточки, и все присутствующие подписывали их, неизвестно для кого и зачем. Полицмейстер подписал карточку, на которой был изображен чей-то памятник.

Вдруг поднялся некто, маленького роста с рыжими и жиденькими волосами, и тонким голосом прокричал приветствие полицмейстеру, называя его чуть не на «ты» и готовясь броситься к нему с поцелуями. Полицмейстер нахмурился, за столом произошло небольшое замешательство, но маленького рыженького человека уже нельзя было остановить. Он был в экстазе. Его вывели из-за стола. По его уходе за столом послышались спорящие голоса: одни были за удаление рыжего человека, другие против. Полицмейстер мрачнел. Администрация смутилась, и, наконец, стало известно, что маленький рыженький человек лежит в бассейне с рыбками в большой зале гостиницы и что он очень пьян. Это как будто успокоило всех, но полицмейстер все же быстро уехал.

На другой день я был в Москве. Съемка не была еще окончена, но я наотрез отказался от дальнейшего в ней участия, и вместо меня был нанят другой актер, которого, как и меня, посадили на лошадь и приказали ехать в ближайший лесок, но только снимали его сзади, чтобы не показывать его лица, которое ни в какой мере не было похоже на мое.

Таково было мое первое выступление в кино.

С поступлением в МХТ я один, без родителей, переехал в Москву. Но связь моя с домом, разумеется, не прерывалась. Ежедневно, иногда дважды в день, писал я матери из Москвы, и так же часто писала мне мать. Отец был на юге. Мать писала, что он возвращается через Москву, и просила меня встретить его на вокзале и повидаться с ним. Он ехал со своим сыном. Войдя в вагон, я застал его в тяжелом положении. У него начался рак горла, и он знал об этом. Еще до поездки своей на юг он, только что оправившийся от своей обычной болезни, должен был пойти к доктору — его беспокоило какое-то неприятное ощущение в горле. Доктор, осмотрев отца, предложил ему операцию, не называя болезни. Но отец потребовал от доктора, чтобы тот сказал ему, какова его болезнь. И так как отцу покорялись все, то и доктор не смог ему отказать и сообщил ему, что у него рак горла. Возвратившись домой, отец сообщил об этом матери и немедленно решил уехать на юг, отказавшись от операции. Он рассчитывал на благотворное климатическое влияние. Так говорил он сам, но он был настолько сведущ в медицине, что, разумеется, не мог серьезно рассчитывать на это. Он понимал, что дело во времени и что, в конце концов, болезнь неизлечима. В первый раз он выехал из дома не один. Он явно боролся с тоской от сознания близости смерти. Он снова начал пить, и эта его болезнь тянулась непрерывно в течение ряда месяцев, пока развивалась раковая опухоль.

По окончании первого сезона в МХТ я вернулся домой [12], и все мы переехали на нашу дачу, за город. Отец быстро слабел, но не терял сознания. Он точно описал мне картину своей предстоящей смерти и, кажется, даже определил день, в который он должен будет умереть. Мы по очереди дежурили ночами около него. Он стал впадать в бредовое состояние.

— Как обидно,— сказал он мне однажды,— я прожил такую длинную жизнь, и что же вижу перед смертью? Какие-то поезда с гусями! Как обидно глупо!

У него не было страха смерти. И даже когда он страдал, задыхаясь от опухоли, я замечал на его лице следы раздражения, но никогда не видел страха. Он ужасно мучился. Опухоль медленно душила его. Не будучи в состоянии ничем помочь отцу, я вместе с тем не мог отойти от него и не мог оторваться от созерцания картины ужасающих человеческих страданий. Я в первый раз видел так близко смерть. Я следил, как дыхание отца становилось все короче и короче, как широко раскрывался рот, ища воздуха, я уловил момент, когда глаза его перестали видеть. Агония длилась несколько часов, но в эти часы для меня, как и для отца, не было времени. Наконец лоб его пожелтел, и желтизна быстро прошла по всему лицу. Он умер [13].

Как неверно мы, актеры, изображаем на сцене смерть! Мы слишком много внимания уделяем тем физиологическим процессам, которые, как нам кажется, и дают картину смерти. Но это неверно и нехудожественно уже по тому одному, что натуралистическое изображение физических предсмертных мучений человека не может быть искусством. Мы не должны мучить публику, задыхаясь или корчась перед ней в судорогах агонии. Кроме боли и отвращения, мы ничего не вызовем в ней такими приемами. И чем точнее изобразим мы физическую муку умирающего, тем дальше будем мы от картины смерти, как она должна выступать в искусстве. Смерть на сцене должна быть показана как замедление и исчезновение чувства *времени*. Актер, играющий смерть, должен в этом месте так построить ритмический и метрический рисунок своей роли, чтобы публика, следя за ним, чувствовала замедление времени и незаметно пришла к той точке, где замедленный темп как бы на секунду останавливается. И эта остановка даст впечатление смерти. При этом публика должна быть освобождена от необходимости наблюдать грубые и нехудожественные приемы, изображающие физиологические процессы умирающего человека. Конечно, для такой задачи нужна высокая актерская техника. Нужно, чтобы актер научился не только чувствовать сценическое время, но и владеть им. Он должен научиться владеть темпом. Как часто вместо темпа приходится видеть на сцене *спешку*. И чем больше актер *спешит* на сцене, тем медленнее кажется его игра.

Чувство сценического пространства также не знакомо актеру. Он не различает правой стороны от левой. Не различает во всей полноте авансцены и глубины, прямых и кривых линий, по которым он ходит. Он не научился еще «рисовать» своим телом фигуры и линии в сценическом

пространстве. А вместе с тем актеры любят сделать подчас «широкий и красивый» жест рукой. В них живет в это время инстинктивное чувство пространства. Но почему же они не хотят сделать широкого, красивого и выразительного жеста всем телом? Значительная часть вины ложится здесь на привычку актера мимировать. Он прежде всего стремится вложить свою выразительность в мимику и тем убивает выразительность тела. При мимике тело замирает и застывает. Жест тела переходит в жест лица, становится мелким и подчас жалким. Уж не говоря о том, что лицо актера просто не может быть видимо всем зрительным залом, оно, кроме того, никогда не даст такой выразительности, какая свойственна телу в целом. *Глаза* актера — вот то, что имеет право на максимальную выразительность, но глаза только тогда будут действительно выразительными, когда все тело актера, исполненное волей, рисует в сценическом пространстве свои формы и линии. Если тело живет, то глаза с необходимостью наполняются смыслом и выразительностью. Делясь впечатлением от спектакля, публика говорит: «Какие у него, или у нее, были глаза в этой сцене!», но она не говорит: «какой рот», или: «какие щеки», «какой подбородок». Тело в пространстве и ритмы во времени — вот средства актерской выразительности.

После смерти отца мы с матерью переехали в Москву. Мне был 21 год, и я должен был призываться на военную службу. Мое душевное состояние было тогда уже очень тяжелым. Я почти терял равновесие в присутствии большого числа людей. Это развилось потом в боязнь толпы. Призывные дни были для меня нестерпимо мучительны. Кроме того, меня угнетала возможность быть призванным. Л. А. Сулержицкий понимал мое душевное состояние. В день призыва он объявил мне, что пойдет меня провожать на призывной пункт. Я был поражен и потрясен его вниманием. Его присутствие действовало на меня успокаивающе, и я не имел мужества отказаться от его предложения. Впрочем, я уверен, что он во всяком случае пошел бы со мной и мне не удалось бы его уговорить. Моральные импульсы были в нем так сильны, что он покорялся им, не считаясь с внешними препятствиями и кажущимся «здравым смыслом». Рано утром я расстался с Сулержицким у дверей громадного здания, в котором происходил осмотр новобранцев. Толпы возбужденных и заранее озлобленных людей собирались около дверей здания и медленно, давя друг

друга и ругаясь, входили в самое здание. Бесконечное число грязных комнат, холодный каменный пол, окрики солдат, направлявших нас то туда, то сюда, толчки и брань. Каждый из нас тосковал по ком-то, оставленном дома. Часы проходили в бестолковой сутолоке. Нас партиями то загоняли в какую-нибудь комнату и запирали надолго, то снова выпускали и снова запирали, казалось, без всякого смысла и порядка. Я с тоской смотрел на толпу моих однолеток и не мог понять, существует ли у распоряжавшихся нами солдат план и система, убавляемся ли мы численно или нет. Начался ли где-нибудь смотр? Сквозь окна было видно, как проливной дождь мочил толпу женщин, старых и молодых, ожидавших своих братьев, мужей и сыновей. Наконец нам велели раздеться. Мы побросали свои платья на полу и голые простояли еще несколько часов. Поздно вечером я попал на комиссию. Врачи были измучены до последней степени. Они кричали на нас, впиваясь в нас руками и пронзая на мгновение трубками спину и грудь. Я еле держался на ногах и тупо ждал приговора. Вдруг я услышал: «Три месяца!» Отсрочка! Мечта моя осуществилась! Отсрочка! Все мучительные и сложные картины, которые рисовались в моем сознании и группировались около матери, все побледнели, и я почувствовал, что еще три месяца жизни дарованы мне. Еще в течение часа я искал свое платье. Было совсем темно, когда я вышел на улицу. Дождь лил по-прежнему. У меня кружилась голова от счастья. Я бросился бежать, жадно вдыхая свежий воздух.

— Миша! — услышал я тихий и ласковый голос.

Я обернулся. Около меня стоял Сулержицкий, весь мокрый от проливного дождя. Я остолбенел. Весь день Сулержицкий не отходил от призывного пункта и ждал меня в толпе родных, оплакивавших своих единственных... Кто же был я ему, Сулержицкому? Брат? Сын? Я был всего только одним из его учеников!!!

Как все истинно добрые люди, Сулержицкий любил иногда казаться сердитым, строгим и даже грозным. Он завел в студии толстую книгу, в которую каждый из нас мог заносить свои мысли [14]. Однажды Сулержицкий сам записал в эту книгу ряд удивительных мыслей о рабочих, об их тяжелой жизни в современных условиях и в связи с этим о необходимости внимательного отношения к нашим театральным рабочим. Я, прочитав эту статью, вдохновился ее содержанием, но, увы, не нашел ничего лучшего, как излить

свое вдохновение в ряде карикатур, которыми и иллюстрировал статью Сулержицкого. Вечером, придя в студию, я услышал громовой крик. Сулержицкий искал виновника иллюстраций и, казалось, готов был растерзать его на месте.

— Это оскорбление! — кричал он издали, приближаясь к нам. — Кто, кто смел сделать это?!

Разгневанный Сулержицкий показался в дверях, ища свою жертву.



Л. А. Сулержицкий

Кто сделал это? Говорите сейчас же! Кто?

Это я... — ответил я в ужасе. Пауза.

— Ну так что же такого, — ласково и спокойно сказал вдруг Сулержицкий, — ну нарисовали! Ну и что же? Да ничего!

Сулержицкий обнял меня и готов был утешать, как будто виноват был он, а я привлекал его к ответу. Такова была злопамятность Сулержицкого.

Его художественное чутье и чувство правды были поразительны. Он делал удивительные вещи; беря, например, начало какого-нибудь незнакомого ему рассказа, он погружался в его образы и затем говорил, как, по его мнению, должен автор развернуть рассказ и как должны будут в течение рассказа действовать его герои. Его интуитивные

прозрения были верны. Когда он вел какую-нибудь репетицию, он очень долго заставлял актеров работать над двумя-тремя первыми фразами текста. Он не мог репетировать всей вещи в целом, если не найдено самое начало, от которого он мог бы исходить, органически развивая все дальнейшее. Он одинаково чувствовал и комизм и трагизм сценических положений, и мы многому научились от него в этом отношении. Сулержицкий прекрасно рисовал. Многие из бутафорских вещей в наших постановках были сделаны им. Я помню, как однажды поздно ночью мы сидели с ним на полу и разрисовывали пальто для роли Калеба из «Сверчка на печи». Пальто должно было быть старым и грязным. Сулержицкий развел жидкий кофе и *рисовал грязь* на разостланном на полу пальто.

Однажды он сказал мне:

— Знаете, Миша, что мне хочется нарисовать?

— Что? — спросил я.

— То, — ответил серьезно и задумчиво Сулержицкий, — то, чего не видно.

Я не понял, о чем идет речь, и Сулержицкий разъяснил мне:

— Когда вы смотрите на какой-нибудь предмет, то вы видите его ясно и определенно. Предметы, лежащие рядом, для вас уже плохо видимы. И чем дальше в стороны, тем хуже видите вы окружающие предметы. Вы их, собственно, уже не видите. А где границы, где вы действительно перестаете видеть? Вот мне и хочется нарисовать, как человек не видит окружающих предметов, как они постепенно исчезают из поля его зрения и из его сознания.

Кажется, Сулержицкий сделал однажды попытку нарисовать то, *чего не видно.*

Иногда он подолгу проводил время, прислонившись головой к стене, закрыв глаза и тихонько напевая какой-нибудь мотив. При этом он слегка отстукивал по стене пальцами и ладонью руки такты и метрические узоры мотива. Не раскрывая глаз, он медленно переходил к другой стене, и там повторялось то же самое, через минуту он переходил на новое место, и т. д.

Что происходило в это время в его душе?..

От нас, разумеется, не скрылась эта его особенность. И Вахтангов, имитируя на вечеринках своего любимого Сулержицкого, изображал именно эту черту. Он делал это очень смешно. Но однажды, после смерти Сулержицкого, когда мы вспоминали его и рассказывали друг другу свои о нем впечатления, Вахтангов вдруг встал и изобразил

Сулержицкого у стены, напевающего мотив с закрытыми глазами. Но результат был неожиданный.

Нам не только не стало весело, мы вдруг почувствовали близость Сулержицкого, и многие из нас испугались. Вахтангов перестал изображать, и мы в молчании разошлись. Сулержицкий страдал болезнью почек и часто приходил на репетицию бледный, с опухшим лицом, с трудом передвигая ноги. Но через четверть часа его нельзя было узнать, он вдохновлялся, болезнь была забыта, и он бегал, показывая нам, как надо играть, и хохотал вместе с нами как юноша.

Однажды это было в гастрольной поездке театра — Сулержицкий объявил нам, студийцам, что сегодня после спектакля мы все должны собраться у него в номере, что он имеет нам сказать что-то очень важное и серьезное. Весь день Сулержицкий имел сосредоточенный вид, и мы были заинтересованы и даже встревожены предстоящим разговором. О чем будет речь, мы не могли догадаться. Вечером, окончив спектакль, мы быстро разгримировались и отправились в гостиницу, где остановился Сулержицкий. Там, около дверей его номера, уже ждали наши товарищи, не участвовавшие в сегодняшнем вечернем спектакле. Дверь в комнату Сулержицкого была закрыта. И мы ждали, когда Сулержицкий выйдет к нам и впустит нас к себе. Но дверь не открывалась. Прождав довольно долго, мы решились постучать. Ответа не последовало, и мы тихонько отворили дверь. В номере было темно. Очевидно, Сулержицкого еще не было дома. Мы тихонько вошли в номер и зажгли свет.

Кто там? — раздался вдруг испуганный крик.

Мы обернулись и увидели Сулержицкого. Он, раздетый, сидел на кровати, испуганно кутаясь в одеяло. Вид у него был заспанный.

— Кто это? Что надо? — кричал он на нас.

— Мы к вам, Леопольд Антонович.

Зачем? Что случилось?

— Вы вызывали нас...

— Когда? — Сулержицкий протер глаза и вдруг захохотал. — Голубчики мои, забыл! Ей-богу, забыл! Идите домой! В другой раз!

Уходя, мы слышали, как заливался хохотом Леопольд Антонович.

Театр совершал гастрольную поездку по южным городам России [15]. Мы с Е. Б. Вахтанговым условились жить вместе, в одном номере гостиницы. Не помню, что задержало меня

в Москве, но я должен был приехать в тот город, куда направился театр, одним днем позже. Приехав в чужой город, я с вещами подошел к извозчику и сказал ему адрес гостиницы, в которой остановились наши актеры.

— Вы племянник Антона Павловича Чехова? — вдруг неожиданно, наклонившись ко мне, спросил извозчик.

— Я! — ответил я с изумлением.

— Пожалуйте-с!

Я был так поражен, что даже не пытался разгадать, что значило это происшествие. Денег с меня извозчик не взял. У дверей гостиницы меня встретил швейцар.

— Вы племянник Антона Павловича Чехова?

— Я!

— Пожалуйте-с!

Меня провели в большой номер. Там сидел Вахтангов и хохотал. Его проделка удалась блестяще. Мы поселились вместе с Вахтанговым. Несмотря на наши дружеские отношения, наша совместная жизнь протекала не без некоторых осложнений. Виной тому был я. Я увлекался в то время Шопенгауэром и имел постоянно отсутствующий и мрачный вид. На лице моем было написано, что я знаю нечто такое, чего не знает никто, не читавший Шопенгауэра. Это, по-видимому, раздражало Вахтангова. Он чувствовал неестественность моего поведения. Я целыми днями лежал на кровати с томами шопенгауэровских сочинений в руках. Вахтангов достал две мандолины и выучил меня играть по нотам. Мы играли с ним дуэты, но пессимизм мой не убавлялся, и Вахтангов имел в моем лице тяжелого и скучного сожителя. Но тяжесть наших отношений еще больше усилилась, когда я купил на улице у какого-то оборванного человека большую черную таксу, заплатив за нее рубль. Такса оказалась больной, и все мое внимание было сосредоточено на ней. Вахтангова раздражала моя такса. Она скулила дома и в театре, куда я брал ее с собой.

И вот в результате наших натянутых с Вахтанговым отношений у нас как бы сама собой возникла игра особого рода. Она называлась игрой в «ученую обезьяну». Заключалась она в том, что мы каждое утро по очереди варили кофе. Причем тот, кто варил кофе, и был «ученой обезьяной». Он вставал с постели первым и на четвереньках должен был проделывать все, что связано с приготовлением кофе. Тот же из нас, кто не был в это утро «обезьяной», имел право бить обезьяну за все, что казалось ему достойным наказания. Обезьяна должна была безропотно сносить все побои и ждать следующего утра, когда обезьяной становился дру-



Дружеский шарж
на Е. Б. Вахтангова

гой и когда можно было отомстить за все нанесенные обиды. Легко догадаться, что с каждым днем наши актерские темпераменты разгорались все больше и больше. Пускались в ход коврики, свернутые в трубку, стулья и т. п. Но мы терпели все. Никто из наших товарищей не знал об этой игре в «ученую обезьяну». У нас образовалась своя этика, обязывающая нас не только терпеть, но и хранить молчание. Наши накопившиеся страсти разразились наконец небольшой катастрофой. Не помню, кто из нас был на этот раз «ученой обезьяной», но «обезьяна» взбунтовалась, и начался жестокий бой. Один из ударов Вахтангова пришелся мне по лицу и выбил зуб. Оставшимся осколком зуба я буквально распорол себе язык, но бой не прекратился, и через несколько секунд мне удалось зажать голову Вахтангова у себя под мышкой, и я крепко сдавил ее. Пользуясь его беспомощным положением, я решил немного передохнуть. Случайно взгляд мой упал на лицо моей жертвы: Вахтангов почернел и задыхался. Я отпустил его. Бой кончился, и вместе с ним окончилась и наша «вражда». Я долго не мог есть, мой рот

распух, и Вахтангов заботливо ухаживал за мной. Потом, когда я спросил Вахтангова, почему он не сказал мне, что он задыхался, когда я сжал его голову, он ответил, что в первую минуту он не хотел просить пощады, так как до сих пор никто из нас не делал этого, но потом он уже не мог ничего сказать, так крепко сдавил я его шею. Но, как ни странно, как ни трудно поверить этому, но наши бои, несмотря на всю грубость их, были вовсе не так грубы! Помимо спортивного характера в них было много веселья и молодого задора, о которых теперь приятно вспомнить. Такие; больше чем интимные отношения наши не мешали мне смотреть на Вахтангова как на старшего товарища и учителя в театральном деле.

Вахтангов был знатоком системы Станиславского. На его занятиях система оживала, и мы начинали понимать ее действенную силу. Педагогический гений Вахтангова творил в этом смысле чудеса. И, уча нас, Вахтангов сам развивался с необыкновенной быстротой.

— Ты знаешь,— говорил он мне незадолго до смерти,— я могу теперь постичь любое театральное положение, любую сценическую идею так же легко, как взять с полки книгу.

И он действительно рождал свои театральные мысли буквально на наших глазах. Сами собой складывались афоризмы в его речи, когда он говорил о театре с нами или со своими студийными учениками.

Его режиссерский талант известен всем по его постановкам. Но это всего лишь одна сторона; другая заключалась в том, как проявлялся режиссерский гений Вахтангова в его работе с актерами во время процесса постановки пьесы.

Проблема взаимоотношений режиссера и актера сложна и трудна. Можно читать десятки лекций на эту тему, но они не приведут ни к чему, если у режиссера нет особого *чувства актера*. И этим *чувством* в совершенстве обладал Вахтангов. Он сам говорил о нем как о чувстве, которое бывает, когда человека берут за руку и осторожно и терпеливо ведут его туда, куда нужно. Он как бы незримо становился рядом с актером и вел его за руку. Актер никогда не чувствовал насилия со стороны Вахтангова, но и не мог уклониться от его режиссерского замысла. Выполняя задания и замыслы Вахтангова, актер чувствовал их как свои собственные. Эта удивительная способность Вахтангова снимала вопрос о том, кому принадлежит решающий голос в трактовке роли: актеру или режиссеру. И надо радоваться, что вопрос этот еще до сих пор не решен «теоретически», иначе деспотичные режиссеры и упрямые актеры дурно использовали

бы любое решение его. Вахтангов решал вопрос практически. И это решение заключалось в человечности самого Вахтангова, в его умении проникать в чужую душу и говорить на ее языке. Во многом можно убедить человека, если начать говорить с ним на его языке, на языке его души. Вахтангов умел делать это. Он никогда не был сентиментален с актерами, и актеры никогда не мешали его замыслам своими прихотями и упрямством. Для того чтобы стать режиссером типа Вахтангова, надо научиться человечности и внимательному отношению к людям вообще. Здесь снова сходятся вопросы искусства и вопросы морали.

Е. Б. Вахтангов обладал еще одним незаменимым для режиссера качеством: он умел *показывать* актеру то, что составляет основной рисунок его роли. Он не показывал образа в целом, он не играл роли вместо самого актера, он *показывал, играл* схему, канву, рисунок роли. Ставя «Эрика XIV», он показал мне таким образом рисунок роли самого Эрика на протяжении целого акта пьесы, затратив на это не более двух минут. После его *показа* мне стал ясен весь акт во всех деталях, хотя их Вахтангов и не коснулся. Он дал мне основной, волевой каркас, на котором я мог распределить потом детали и частности роли. У него была особая способность *показывать*. Два несравнимых между собой психологических состояния переживает человек, если он только *показывает* или если *выполняет сам*. У человека *показывающего* есть известная уверенность, есть легкость и нет той ответственности, которая лежит на человеке *делающем*. Благодаря этому показывать всегда легче, чем *делать* самому, и *показ* почти всегда удается. Вахтангов владел психологией *показа* в совершенстве. Однажды, играя со мной на биллиарде, он демонстрировал мне свою удивительную способность. Мы оба играли неважно и довольно редко клали в лузы наши шары. Но вот Вахтангов сказал:

— Теперь я буду тебе *показывать*, как нужно играть на биллиарде! — и, переменив психологию, он с легкостью и мастерством положил подряд три или четыре шара. Затем он прекратил эксперимент и продолжал игру по-прежнему, изредка попадая шарами в цель.

Благодаря этой удивительной способности Вахтангова на его репетициях очень мало разговаривали. Вся работа протекала в показах, в демонстрировании образов и т. д. Он прекрасно понимал, что если актер много говорит о своей роли, то это значит, что актер ленится и оттягивает момент настоящей репетиции. Актеры и режиссеры должны выработать особый рабочий язык. Они не имеют права

рассуждать друг с другом в процессе работы. Они должны научиться воплощать свои мысли и чувства в образах и перебрасываться этими образами, заменяя ими длинные, скучные и бесполезно умные *разговоры* о роли, о пьесе и пр. Я твердо верю, что такое время настанет, когда актеры поймут, что их муки и терзания, связанные с их профессией, происходят в большинстве случаев от их *нехудожественных* методов при разработке *художественных* произведений.

Наконец, у Вахтангова было и еще одно удивительное качество: сидя на репетиции в зрительном зале, он всегда чувствовал зал как бы наполненным публикой. И все, что происходило перед ним на сцене, преломлялось для него через впечатление воображаемых зрителей, наполнявших зал. Он ставил пьесу *для публики*, и потому его постановки были всегда так убедительны и понятны. Он не страдал той режиссерской болезнью, которая так распространена в наши дни и которая побуждает режиссера ставить спектакль исключительно *для себя самого*.

Режиссеры, страдающие этой болезнью, лишены чувства публики и почти всегда подходят к своему искусству чисто интеллектуально. Они страдают особой формой умственного эгоизма.

Я счастлив, что судьба позволила мне довольно долгое время работать с Вахтанговым. Воспоминания о нем как о мастере сцены дают мне теперь много знаний, говорящих о правде театрального дела.

Моя нервная напряженность, которую я так искусно скрывал до сих пор от внешнего мира, достигла наконец таких размеров, что в целом ряде моих поступков стала проглядывать наружу. Я вдруг спрашивал кого-нибудь из моих товарищей, не слышит ли он, например, того особенного шума, который слышу я сам в эту минуту, и по лицу товарища догадывался о том, что он не только не слышит его, но и не понимает, о чем, собственно, я его спрашиваю. Я слишком часто подходил к окнам и с тревогой глядел на улицу. Или вдруг во время спектакля, чувствуя потребность вернуться домой, я начинал так быстро играть свою роль, что это обращало на себя внимание моих партнеров. Однажды, идя по улице, я был особенно сильно захвачен чувством гнетущего страха и в ужасе озирался кругом, собираясь бежать. В это время меня встретил Б. М. Сушкевич. Он взял меня за руку и с легкой иронией, громко и ясно сказал:

— Что вы? — и, подождав немного, так же громко и четко повторил:

— Ну что вы?

Услышав его ясный, здоровый и спокойный голос и почувствовав в нем нотку иронии, я пришел в себя и сконфуженно продолжал свой путь. Я только теперь понимаю, каким могучим средством является *ирония* для таких «больных», каким был в то время я.

Я помню, как однажды я пришел к профессору Ганнушкину и привел с собой одного своего друга, который, как и я, начал ощущать приступы страха. Я считал себя специалистом в этих вопросах и, оставив друга в приемной профессора Ганнушкина, вошел к нему один, с тем чтобы изложить ему, в чем, собственно, заключалась болезнь друга. Профессор Ганнушкин внимательно выслушал меня и весьма деликатно, но с глубокой иронией произнес несколько слов по адресу своего невидимого пациента. Я в точности передал другу слова профессора, и они подействовали на него чудесным образом. Мы оба были сконфужены до чрезвычайности, а друг мой исцелился от своих страхов.

Как бы то ни было, но о моем душевном состоянии мои товарищи уже догадывались. Я изощрялся в изобретении всевозможных приемов, которыми пытался скрыть свои переживания. Как раз в это время в моем сознании с особенной ясностью складывалось стройное материалистическое мировоззрение. Я уже достаточно хорошо разбирался в идеях исторического материализма. Я познакомился с основными положениями учения Маркса, читал Энгельса, Каутского и других писателей.

Но ясность моего мировоззрения не спасала меня от душевных страданий. Учение Дарвина, в которое я был буквально влюблен, доставляло мне вместе с радостью и много страданий. Я видел в нем, рядом со строгой закономерностью и мудростью природных законов, целую область жизни, которая шла под знаком *случая. Случай* как тяжкий кошмар преследовал меня всюду. Стройная система идей исторического материализма также не спасала меня от *случая*. Мудрость мирового порядка встречалась в моем сознании с *бессмыслицей случая*. И чем больше вживался я в материалистическое мировоззрение, тем ярче и мучительнее развертывалась передо мной бездна с царящим в ней *случаем*.

Я стал искать спасения в этических философских учениях. Ницше возбуждал мою волю, но не мог, разумеется, закрыть разверзавшейся передо мной бездны. Вл. Соловьев

казался мне *верующим*, но лишенным действительных знаний. Я требовал от него доказательств существования потустороннего мира и добра, но он не мог дать мне этих доказательств. Впоследствии я понял, что доказательства, которых я требовал от него, должны были быть доказательствами чисто материалистическими, то есть такими, которые по существу своему не могут быть *доказательствами* в области волновавших меня в то время вопросов.

Я изыскивал *случаи* всюду и везде. Я пытался подвести их под какую-нибудь закономерность, ища в ней спасения. И мне, конечно, всегда удавалось сделать это, мне было ясно, что если я на улице поскользнулся, упал и сломал себе ногу, то весь этот процесс легко разложим на сложнейшую *закономерность*. Но эта закономерность была не той, которую так мучительно искал я. Религиозные вопросы не успокаивали меня. Я рассматривал их как область настроений, область веры и оставлял в стороне. Несмотря на презрение к людям, которое я заботливо воспитывал у себя в душе, находя в нем облегчение и отдых, несмотря на это презрение, я чувствовал в глубине души что-то похожее на любовь или жалость как раз к тем именно людям и существам, которых я сильнее всего старался презирать. Но мне нечего было делать с этим подобием любви, таившимся в моей душе. Мое сознание не позволяло мне любить потомков обезьяньего рода, которые, как пузыри на воде, появляются в мире только затем, чтобы исчезнуть, не оставив после себя ничего, кроме подобного себе существа. Пусть это существо будет совершеннее и умнее своего предка, пусть оно победит случай, болезнь, смерть, пусть оно задушит себя механизмом чудовищной цивилизации, пусть наслаждение земными радостями достигнет величайшего напряжения, пусть! — но я не хочу служить такой унизительной, сладострастной цели обезьяньих потомков.

Так рассуждал я, впадая в круг хорошо известных всем пессимистических настроений и идей. Когда я вспоминал о том, что солнце, как говорит наука, рано или поздно погаснет и мир наш застынет и умрет, меня охватывала радость и покой, когда же я читал о том, что солнце не погаснет, как говорит та же наука, не погаснет потому, что летящие на него осколки планет возмещают потерю солнечного тепла, во мне поднималось глубокое возмущение против всего обезьяньего рода, жаждущего вечного сладострастия.

Наконец я стал самостоятельно искать выхода из невыносимого душевного состояния моего. Я писал длинные сочи-

нения по вопросам этики, но сочинения эти были собранием жестоких и злых мыслей. Играл я на сцене в этот период моей жизни с отвращением, механически, во мне почти совсем угасло чувство *художественной цельности,* о которой я упоминал выше. Механически и машинально жил я на сцене и вне сцены. Ужас бессмыслицы жизни и призрак *случая* терзали меня. Все мое внимание сосредоточилось исключительно на матери. В это время ей было шестьдесят с лишним лет. Она часто болела, и я холодел от ужаса, думая о том, что она может умереть. Я не представлял себе жизни без матери. Только она была тем, что удерживало меня в жизни. Я твердо решил, что вместе с ней умру и я. Мысль о самоубийстве медленно и закономерно развивалась и крепла во мне. Я уже обдумал и способ самоубийства. Мне где-то удалось достать браунинг, и я держал его заряженным в своем письменном столе. Я огрубел невероятно. В моих словах и поступках проявлялся цинизм. Попрежнему были далеки от меня религиозные настроения. Но вместе с тем я часто заставал себя в горячей молитве за мать. Обстановка, в которой я жил, была неопрятна и запущена. Мать уже не могла заниматься уборкой нашей квартиры, я же сам не обращал на свое окружение никакого внимания. Однажды во время представления «Потопа», в антракте, я подошел к окну и увидел на площади небольшую толпу людей. Нервы мои были напряжены до крайности — я не выдержал и, быстро одевшись, ушел со спектакля. Спектакль остался неоконченным [16].

Так начался острый период моего нервного расстройства. В течение целого года я почти не выходил из дома. Дни Октябрьской революции я воспринимал уже больным, страдая от сердечных припадков.

Восприятия моих чувств обострились до крайности: мне казалось, например, что я мог слышать на любом расстоянии. Я направлял свой обострившийся слух в разные пункты Москвы и воспринимал уличный шум и голоса толпы. Это доставляло мне немало мучения, так как я, в сущности, как бы никогда не оставался один и не испытывал тишины, которой так жаждал. Даже во время сна я не переставал слушать. Потянулись бессмысленные, тяжелые и однообразные дни. О театре я забыл совершенно. Я не думал, что мне придется снова вернуться к нему. Вообще представление мое о будущем было туманно и завершалось мыслью о самоубийстве. Иногда ко мне приходил В. С. Смышляев, он играл со мной в шахматы или пытался учить меня игре на скрипке, но я оказался неспособным учеником. Иногда

я сознавал, что нервы мои напряжены и расстроены, в остальное же время мне казалось, что люди, окружавшие меня, не понимают всего ужаса и бессмыслицы человеческой жизни и считают меня нездоровым только потому, что я имел смелость увидеть эту бессмыслицу и не бежал от нее в красивый обман теоретических измышлений рассудка. Эта мысль повергала меня в глубокое уныние. Я не видел никакого исхода. Все, что я удержал в своем сознании из темных мыслей, с которыми познакомился, читая философские и другие сочинения,— все эти мысли подбирались мной так, что картина мира рисовалась мрачной, тяжелой и беспросветной. Я думал о «мировой душе», мне казалось, что она сошла с ума и поэтому наш мир гибнет в мучениях. По инициативе К. С. Станиславского и студии ко мне был приглашен консилиум врачей.

— Что вы читаете? — спросил меня один из них.

Среди перечисленных мною авторов был и Шопенгауэр.

— Но ведь Шопенгауэр не знал как следует даже физиологии, и все его рассуждения не имеют особой цены,— заметил врач.

Услышав такой отзыв о любимом своем философе, я очень огорчился и упрямо решил впредь заниматься его философией. Консилиум развлек меня, и мне вдруг понравилось быть больным. Несмотря на постоянный гнетущий страх и другие ощущения, я стал смотреть на себя с некоторой объективностью. По целому ряду причин мне не удалось в полной мере провести лечения, предписанного врачами, и я оставался почти в том же положении.

Решив навсегда порвать с театром, я стал думать о способе добывания средств к дальнейшему существованию. Я должен был избрать такое занятие, которое позволяло бы мне оставаться дома, так как на улицу я выходить не мог. Я решил вырезать из дерева шахматы и продавать их. Одна шахматная игра была сделана и продана за сто рублей. Ее купил человек, хорошо знавший все обстоятельства моей жизни. Он купил их у меня лишь для того, чтобы поддержать меня материально. Этим и кончилась моя новая профессия. Купленные у меня шахматы были подарены А. Б. Гольденвейзеру и в настоящее время находятся у него. Я стал думать о переплетном ремесле, но и это занятие не привилось, хотя переплетать я научился. Я перебрал таким образом ряд ремесел, но все одинаково безуспешно.

Я продолжал пить и под влиянием вина писал различные сочинения на невероятные темы. Я описывал, например, очень подробно и пространно, мгновение за мгновением,

состояние человека, попадающего под колеса трамвая. Прочитывая написанное, я с ужасом видел, что это похоже на бред, в котором нет ни малейшего смысла. Спиртные напитки были тогда запрещены, и я невероятно страдал без алкоголя. Вопрос о добывании средств к существованию становился все острее. Один из моих друзей дал мне однажды совет открыть театральную школу и таким образом получить постоянный заработок. Мысль эта показалась мне неосуществимой. Но настояния друга заставили меня наконец объявить о приеме учеников во вновь открывшуюся студию. Экзаменуя приходивших ко мне учеников, я отбирал себе состав будущей моей студии. В моей запущенной и неуютной комнате протекали первые уроки. Смышляев был также преподавателем моей студии, и мы по очереди занимались со своими учениками. Четыре года существования Чеховской студии, как ее называли ученики, сыграли в моей жизни большую роль. В эти же годы медленно начало восстанавливаться мое здоровье.

С первой же встречи со своими учениками я почувствовал к ним нежность. Моя предстоящая педагогическая деятельность с первых шагов получила верное направление. Меня охватило то изумительное *предощущение целого*, которое я почти утерял в последнее время. В этом целом заключалась вся идея будущей школы. И в течение последующих четырех лет это *целое* развивало из себя частности и образовывало то, что ученики назвали Чеховской студией. Были и ошибки в жизни Чеховской студии, и крупные ошибки, но теперь я радуюсь этим ошибкам — они многому научили меня и моих учеников. Я никогда не готовился к урокам: приходя в школу, я каждый раз заново был охвачен идеей целого и тут же на месте прочитывал *в целом*, какие частности должны быть выявлены сегодня. Я никогда не позволю себе сказать, что я преподавал систему Станиславского. Это было бы слишком смелым утверждением. Я преподавал то, что *сам* пережил от общения со Станиславским, что передал мне Сулержицкий и Вахтангов. Как понял и пережил я сам то, что воспринимал от своих учителей, так передавал я это и своим ученикам. Все преломлялось через мое индивидуальное восприятие, и все окрашивалось моим личным отношением к воспринятому. Со всей искренностью должен я сознаться, что никогда не был одним из лучших учеников Станиславского, но с такой же искренностью должен сказать, что многое из того, что давал нам Станиславский, навсегда усвоено мной и положено в основу моих дальнейших,

до известной степени самостоятельных опытов в театральном искусстве.

Мои ученики помимо того, что передавал им я, занимались непосредственно и со Станиславским и Вахтанговым. Правда, Вахтангов читал моим ученикам всего лишь две лекции, но он затронул в них целый ряд самых существенных вопросов: о трагедии и водевиле, о решении сценических задач и пр. Занятия моих учеников со Станиславским длились в течение целого года: несколько студий (Вахтанговская, Армянская, «Габима» и Чеховская), объединившись, занимались со Станиславским системой, последовательно проходя как работу актера над собой, так и работу актера над ролью. Для практического прохождения работы над ролью Станиславский остановился на «Венецианском купце» Шекспира, задумав осуществить эту постановку объединенными силами всех перечисленных студий. Работа над пьесой была уже начата, но затем занятия прекратились ввиду отъезда Станиславского с МХАТом в заграничную поездку (гастроли) [17].

Своеобразной особенностью программы наших студийных занятий было минимальное количество «технических» предметов: постановка голоса, дикция, декламация, пластика, очень модная в те годы акробатика — все эти предметы или совсем отсутствовали в нашем расписании занятий, или занимали в нем второстепенное место. Мое отношение ко всем этим предметам было почти отрицательное. Совсем нельзя сказать, что мы мало стремились заниматься всеми этими «техническими» предметами. Наоборот: Чеховская студия видела в своих стенах многих из лучших в то время преподавателей и преподавательниц. Мы испробовали три или четыре различные системы постановки голоса, столько же систем дикции и т. д., и никогда ни меня лично, ни моих учеников не покидало чувство неудовлетворенности. Неудовлетворенность бывала тем больше, чем с бóльшим рвением принимались мы заниматься голосом или дикцией, пластикой или ритмикой. Этот неразрешенный вопрос всегда был очень тяжелым, так как, не удовлетворяясь ни одним из «технических» предметов, я в то же время всей душой ощущал огромную важность «техники» на сцене. Только позднее упорная работа и искания в этом направлении помогли мне разобраться в этом вопросе и разрешить его.

Здесь не место подробно останавливаться на вопросе о слове и жесте. Об этом должна быть речь в другой моей книге, специально посвященной всем вопросам актерского искусства [18]. Но все-таки вот вкратце, в чем оказалось разрешение вопроса.

Подход к слову и к овладению им (в дикции, постановке голоса и т. д.) неправилен прежде всего потому, что этот подход ведет актера от анатомии и физиологии (аппарата речи) к живому слову. Между тем как *истинный путь лежит в обратном направлении:* от *живого* языка, от *живой* речи, от звучания каждой из букв и звукосочетаний к так называемым резонаторам, связкам, легким, диафрагме. Артикуляция, с которой обычно начинает актер, это есть последнее, чему он должен научиться. Никакие внешние приемы не научат актера правильно художественно и выразительно говорить, если он прежде не проникнет в глубокое и богатое содержание каждой отдельной буквы, каждого слога, если он не поймет и не почувствует живую душу буквы как звука. Он научится, например, произносить букву «б», когда поймет, что звук ее говорит о *закрытости,* замкнутости, о защите, ограждении себя от чего-то, об углублении в себя. «Б» есть дом, храм, оболочка и т. д. В «л» живет иное: в нем слышится жизнь, рост, произрастание, раскрытие, силы пластики, формы, текучей воды и многое, многое. И если актер захочет узнать жизнь всех букв, если захочет слиться с их душевным содержанием, тогда он узнает, как нужно их произносить, тогда он с любовью задумается над тем, какую форму должны принять его язык и его губы, когда через них хочет высказать свою душу буква. Речь, *живая речь* должна быть безапелляционным учителем актера в области слова. Актер должен глубоко почувствовать разницу между гласными, выражающими различные внутренние состояния человека, и согласными, изображающими внешний мир и внешние события (в слове *гром,* например, «грм» имитирует гром, а «о» выражает потрясение человека, его стремление понять, осознать стихию). Актер должен глубоко почувствовать музыкальность и пластичность речи. Область движения в актерском искусстве столь же сложна и столь же мало и дилетантски разработана, и тут нужен художественный подход, и тут нужна выработка особого глубокого внимания изнутри к своему телу, к своим движениям, нужна выработка как бы некой «эстетической совести». Актер должен знать, что каждое его движение не только имеет ту или иную цветовую окраску, но, кроме того, определенно звучит.

Все эти и подобные им соображения, детально продуманные и практически проработанные, разъяснили мне ту неудовлетворенность, которая получалась у нас в Чеховской студии от обычных методов работы над словом и жестом[19].

Наряду с внутренней дисциплиной, царившей у нас в студии, мы жили в атмосфере свободы. Но где кончалась

область свободы и начиналась область дисциплины, сказать трудно. У нас не было «начальства». То уважение к себе, которое я встречал со стороны учеников, не было «уважением подчиненных». До известной степени мы все были друзьями. У нас не было установленных мер наказания за проступки, но у нас было выбранное лицо, перед которым ученики отвечали за свои погрешности. Они отвечали перед этим выбранным человеком, как перед отцом, и должность его называлась «Отец студии». Как могущественна была эта должность! «Отец», оставаясь товарищем каждого из нас, был вместе с тем и нашей совестью. Я уже не говорю о том, как преображался тот, кому выпадало на долю стать «Отцом студии». Следы того высокого подъема, который переживал он, оставались в нем надолго, если не навсегда. Товарищи, бравшие на себя заботу о жизни и делах студии, постоянно менялись в своем составе, и возникал отбор наиболее способных к тому или другому роду административной деятельности. У нас не было *должности* администратора, инспектора, хозяйственника, заведующего финансами и пр. Все эти задачи обслуживались особыми способами. Группа лиц, следившая в данное время за жизнью студии, призывала к себе кого-либо из своих товарищей и говорила ему: вот какие задачи стоят перед студией, вот что ждет своего выполнителя, вот какие вопросы являются насущными, *создайте* должность, которая могла бы обслужить перечисленные вам нужды студии. И студиец, получивший это задание, *создавал* свою новую должность. Разумеется, созданная вновь должность была очень и очень похожа на должность «инспектора», «заведующего труппой», «заведующего постановочной частью» или «заведующего финансовой частью», но это сходство было только внешним. *Создавший* заново свою должность, похожую, например, на должность «заведующего финансовой частью», был воспламенен своим творчеством, и должность его становилась вдохновенным, живым и интересным делом. Деловые заседания наши протекали живо, интересно, организованно и точно. Мы не имели понятия о скучных организационных вопросах. Заседания по хозяйственным вопросам были так же интересны, как уроки и репетиции. Мы никогда не смущались тем, что существует ряд принятых и установленных правил и привычек, связанных с ве́дением всякого рода учреждений. Мы все начинали с начала, и это вдохновляло нас и спасало от скуки и апатии «хозяйственников»-профессионалов.

Творческая жизнь студии поддерживалась и тем, что ученики никогда не пользовались наемным трудом. Все

обслуживалось самими учениками, все, вплоть до мытья полов. Они делали это с радостью, и часто рабочих рук оказывалось больше, чем того требовали обстоятельства.

Занятость В. С. Смышляева скоро отвлекла его от педагогической деятельности в моей студии, и я остался один. Уроки наши часто затягивались на много часов, и время пролетало незаметно. Среди первых учеников, пришедших ко мне, были В. Н. Татаринов, ныне режиссер Московского Художественного академического театра Второго, и В. А. Громов, также работающий теперь во МХАТ 2-м в качестве актера и начинающего режиссера. Они сразу привлекли мое внимание и не только оправдали возложенное на них доверие, но и во многом были творцами в вопросах мудрого ведения студии и поддержания ее творческой атмосферы. Под их влиянием я должен был отказаться от некоторых привычек, усвоенных мною в детстве. Они, например, боролись с моим неумением отличать остроумное от чрезмерно пикантного. Проницательный ум Татаринова часто предугадывал и предупреждал ошибки в нашей совместной студийной жизни, а Громов, обладая юмором, очень близким по характеру моему, оздоровлял атмосферу студии, если она из серьезной и дружественной становилась сентиментальной.

Весь первый период студийной работы протекал в выполнении всевозможных этюдов. Громадное количество этих этюдов составило целый «задачник». Студийцы собирались преподнести его самому Станиславскому, так как преподавание Станиславского строилось в то время на этюдах. Часто этюд разрастался в сложное и длинное сценическое действие. Мы разыгрывали его несколько дней подряд, причем для этой цели пользовались всей квартирой, в которой я жил, и даже выходили во двор и на улицу. Мы любили пространство и не стесняли себя в нем. Я не отдавал себе тогда ясного отчета в том, что, собственно, происходило в душах учеников во время наших занятий. Теперь я понимаю это. Мне ясно, что ученики переживали то чувство *целого*, о котором я не раз упоминал. Оно вызывалось всем укладом нашей студийной жизни, оно пронизывало все наши этюды и упражнения, оно объединяло нас в дружное товарищеское сообщество. Словом, это чувство было то, чему, сами того не подозревая, учились студийцы в первый период пребывания в студии.

Мало-помалу мы приближались ко второму периоду нашей жизни, мы приближались к созданию публичных спектаклей. Наши вечера возникали почти исключительно путем

импровизации. Носили они юмористический характер и выполнялись легко. Я часто принимал в них участие, заменяя кого-либо из учеников. Вечера были нашим торжеством и радостью. Ничто не смущало нас при их устройстве: ни отсутствие достаточного для этой цели помещения, ни примитивность технических приспособлений. Мы умели все помещаться в крошечной комнате, представлявшей одновременно нашу единственную артистическую уборную и декоративный склад. Нас спасала колоссальная организованность, которую мы выработали специально для наших вечеров. В то время как одни из нас гримировались для предстоящей картины, другие одевали их в соответствующие костюмы, третьи выносили со сцены только что использованные декорации, четвертые вносили на сцену новые, причем каждый двигался по точно установленному ему пути, без шума и без малейшей торопливости. Мы буквально делали чудеса в этом отношении. Картины сменялись молниеносно, и с такой же чудовищной быстротой преображались сами исполнители. Я не могу забыть того чувства счастья, которое испытывал я в такие часы.

Меня мучает театр, в котором так много людей исполняют так много функций с лицами равнодушными, скучными, с полным отсутствием интереса к своей работе и к работе своих соседей.

Театр никогда не встанет на правильный путь, если он не захочет отказаться от ненужной сложности и от разлагающего равнодушия наемных работников. Театр мыслим только как единый и живой во *всех* своих частях организм. И такой театр может и должен возникнуть со временем. Его создадут люди, которые будут способны *служить*, а не *выслуживаться*, *работать*, а не *зарабатывать*, любить живой *организм* театра, а не мертвую *организацию* в театре. Люди, которые поймут, что творить можно всюду и всегда и что нельзя живой творящий организм заковать в мертвые формы рассудочной техники.

Наша студия была свободна от всего этого.

Ее участники не считали времени и не боялись тратить сил. Они по опыту знали, что энергия, затраченная ими на общее дело, с избытком вернется им из этого же дела. Они знали, что безвозвратно пропадает только то усилие, которое затрачивается в общем деле для своих личных целей. Почти все мои ученики имели службу и приходили в студию утомленные и измученные, но студийная атмосфера оживляла их и поднимала работоспособность. Даже в девятнадцатом и двадцатом годах, когда страна переживала

голод, трудоспособность учеников не понизилась. Они черпали свои силы из вдохновенной атмосферы студии. После тяжелого трудового дня они ели принесенную кем-нибудь пшенную кашу без масла и соли, и если доставали немного муки, то обед их пополнялся несколькими лепешками, похожими на кусок обгоревшего дерева. На обязанности учеников лежала также пилка дров.

Единый порыв объединял их всех, никто не жаловался на трудность и тяжесть жизни, мрачных настроений не существовало, была общая для всех жизнь. И художественные темы изживались в едином порыве всем составом студийцев. Возникал, например, вопрос о воспитании *чувства правды,* и все студийцы погружались в него. Появлялась тема, гласившая об актерской фантазии, и на время жизнь студии шла под знаком фантазии. Так же творились и наши вечера, так же перешли мы и к работе над сказкой, которая должна была быть нашей первой работой, строго построенной на тех творческих принципах, которые занимали нас все это время. Я убежден, что *сказка* как форма художественного произведения таит в себе глубокие и мощные возможности для развития дарований молодых, начинающих актеров. Она возбуждает творческую фантазию, она поднимает сознание художника над натурализмом, она чудесным образом сплетает трагизм и юмор, она воспитывает чувство художественного стиля, требует четкой и точной формы и не допускает внутренней художественной лжи, которая так легко проникает на сцену.

К этому времени состав преподавателей студии пополнился из состава самих учеников: Громов и Татаринов стали преподавателями не только Чеховской студии, но играли руководящую роль и в жизни московского Пролеткульта. Татаринов был инструктором Первой Центральной студии и членом коллегии Тео Пролеткульта, а Громов вел Курскую студию [20]. Студийный опыт они несли в Пролеткульт, опыт же Пролеткульта несли в Чеховскую студию. Когда путем ежегодных экзаменов пополнился состав студии, студийцы *сотворили* особую должность, назвав ее «нянькой». На обязанности «няньки» лежало художественное воспитание определенного количества молодых студийцев. Воспитанники могли со всеми волновавшими их вопросами обращаться к своим «нянькам» («няньками» были и мужчины). В трудных случаях «няньки» советовались друг с другом и сообща разрешали вопросы.

Условия студийной жизни заставили нас думать о приобретении такого помещения, которое позволило бы

развернуть студийную работу шире и удовлетворить жаждущих поступления в состав учеников. Осенью мы обычно экзаменовали около двухсот человек, неимоверно страдая при этом от отсутствия помещения. Мы должны были получить звание Государственной академической студии от Наркомпроса. Наркомпрос назначил день просмотра студии. До этого дня оставалось две недели — мы должны были показать целый спектакль, который мог бы рекомендовать нас как готовый театральный коллектив. Весь наш предыдущий репертуар казался нам с этой точки зрения неудовлетворительным. Решено было взять сказку Толстого «Первый винокур» и «Шемякин суд» Н. А. Попова. Я объявил ученикам: если они смогут дать мне две недели ежедневных занятий и четыре ночи для репетиций, то спектакль будет готов. Ученики согласились, и в назначенный срок мы показали спектакль, в котором все декорации (семь картин), костюмы (около сорока), вся бутафория — все было сделано и раскрашено самими учениками в эти две недели стремительного и вдохновенного труда. Мало того, мы успели точнейшим образом срепетировать монтировку, то есть перестановку картин, причем мы достигли того, что самая сложная перестановка проходила у нас в 50 секунд. На спектакль были приглашены члены Наркомпроса во главе с А. В. Луначарским. Просмотр спектакля состоялся в помещении «Габимы». Спектакль имел успех. Наркомпрос признал за нами право на существование и дал нам звание, а вместе с ним и права, которых нам так недоставало[21].

Оглядываясь теперь на всю историю Чеховской студии, я вижу, с одной стороны, те вдохновенные импульсы и те важные начинания в области актерского творчества, которые только теперь осознаю в полной мере. Но, с другой стороны, так же ясно встают передо мной все крупные и мелкие недочеты студии как в области художественной, так и в области хозяйственно-организационной. Эти уроки, этот опыт прошлого, сплетаясь со всем тем, что принесли с собой последующие годы моей актерской работы, наполняют меня уверенностью, что теперь я мог бы организовать студию еще более совершенно и действенно. Весь организм театра в целом, начиная от самых примитивно технических вопросов и кончая самыми ответственными художественными вопросами, все, начиная от простейшей поделки и кончая сложнейшей работой режиссера,— все это могло бы стать предметом изучения и творческого созидания в этой новой студии.

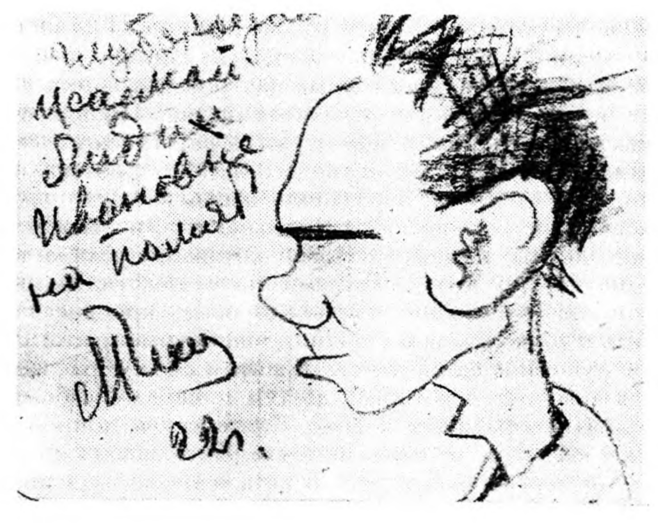
Студийная жизнь захватывала и волновала меня, но пессимистические идеи и мрачные настроения были мне свойственны по-прежнему. Однажды мне попалась на глаза одна из распространенных в то время книг из цикла литературы об индийских йогах. Я прочел ее внимательно, но без особого интереса. Однако при чтении ее я не обнаружил в себе того внутреннего протеста, который возникал у меня раньше при чтении книг подобного содержания. Душа моя была так утомлена безысходной тяжестью своего мироощущения, что не искала уже выхода и не надеялась на иное отношение к жизни. Мне уже не нужно было защищать своего мрачного мировоззрения. Оно окрепло и сформировалось окончательно. Серьезных возражений я не боялся, и философия йогов была воспринята мной вполне объективно, без надежды на новое миропонимание, но и без малейшего внутреннего сопротивления. Беспристрастие мое сыграло известную роль. Я стал холодно и спокойно думать о том, что было заложено в основе индусской философии. Мне удалось понять, что основной нотой йогизма является *творчество жизни*. Творчество жизни! Вот та новая нота, которая постепенно проникала в мою душу. Я стал осторожно оглядываться на свое прошлое и присматриваться к настоящему. Разве не было *творчества жизни* в процессе созидания и ведения Чеховской студии? Разве Студия МХТ не была создана К. С. Станиславским, Л. А. Сулержицким и нами самими? Почему же я до сих пор понимал под *творчеством* только то, что делалось на сцене? Область творчества стала для меня расширяться, но я был еще очень далек от того, чтобы принять жизнь, чтобы взглянуть на нее новыми глазами. Вопросы смысла жизни и цели творчества по-прежнему были неразрешимы. Бессмыслица человеческих страданий и *случайности* жизни все еще имели для меня решающее значение. И то, что как расширенная тема «творчества» медленно проникало в глубины моего сознания, уживалось рядом с тем строем мыслей, который создался во мне всей предыдущей жизнью.

Наконец, еще одна мысль, одно ощущение стало овладевать мной. Это — ощущение возможности творчества внутри самого себя. Творчество в пределах своей личности. Смутно угадывал я разницу между человеком, творящим *вне себя,* и человеком, творящим в *себе самом*. Я не мог тогда понять этой разницы с ясностью, с какой она выступает передо мной теперь. По опыту я знал только об одном виде творчества: вне себя. Мне представлялось, что творчество неподвластно воле человека и направление его

зависит исключительно от так называемого природного предрасположения. Но вместе с мыслью о *самотворчестве* у меня естественно возник волевой импульс, как бы некий волевой порыв к овладению творческой энергией, с тем чтобы перенести ее вовнутрь, на самого себя. Но все эти ощущения были слабы, мимолетны и почти не поддавались учету. Воля моя, в сущности, спала, и я был внутренне слаб, как всякий человек, проходящий стадию изнуряющего пессимизма. И все-таки в самой глубине моей души стала вспыхивать по временам безотчетная радость. И радость эта соклмкалась с теми счастливыми моментами, которые были знакомы мне раньше как актеру и как участнику жизни Чеховской студии. Но, чем чаще вспыхивали во мне новые, радостные ощущения, тем злее мстил за себя пессимизм. Он обострял подвластные ему мысли и все яснее ставил перед моим сознанием свои невыносимые вопросы о цели, о смысле и пугал меня неразрешимостью вопроса жизни без нахождения закона *справедливости*, которая одна только может бороться с жестокостью и бессмыслицей *случая*. Но справедливости я не находил нигде, и мои вспышки радости беспомощно погасали, не будучи в состоянии оправдать себя перед силой рассудочной мысли.

Я заметил в себе и еще нечто новое. Тот душевный подъем, та способность к забвению, которые я переживал в состоянии опьянения и ради которых я, собственно, пил, перестали быть теми, какими знал я их прежде. Что-то мешало состоянию моего опьянения. Что это было, я, разумеется, не знал, да и не хотел знать. Я констатировал скуку в своей пьяной душе и внутренне морщился. Мне было обидно. Прежде вино делало меня остроумным, веселым, легким, проницательным, смелым и пр., теперь же ко всему этому присоединился налет скуки и портил веселость, портил остроумие и проницательность, дававшие мне прежде успокоение и радость. О, как бы я огорчился, если бы кто-нибудь мог сказать мне тогда, что, собственно, происходило со мной в действительности! Я терял радость пессимизма! Я изживал его. Я мучительно страдал бы от обиды, если бы мне сказали, что пессимизм есть особый вид радости, что потому и длительны муки пессимизма, что за ними скрывается глубокая радость и человек бережет эти муки и любит их. И счастье мое, что никто не сказал мне об этом: было бы слишком обидно и *безрадостно* тяжело сознавать, что идея бессмыслицы жизни, с которой сжился, которую любишь всей душой, всем существом, что эта идея и есть тот *смысл жизни*, которым живет человек в период

пессимизма. У пессимизма нельзя вырывать *смысла* его *бессмыслицы*. Это жестоко, грубо и бесполезно. *Ему надо показать другой смысл и предоставить ему право самому отказаться от прежнего смысла и добровольно принять новый*. Моя душа изживала свой пессимизм и готовилась к принятию этого нового смысла. Глубокие страдания пессимизма есть путь к изживанию его, а тайная радость пессимизма есть охрана страдающей души от катастрофы, от самоубийства. Очень неболь-



Автошарж

шой процент пессимистов кончает самоубийством. Говорят, что, когда Шопенгауэр уже в старости своей получил наконец признание своей пессимистической философии, он радовался тому, что человек может дожить до ста лет!

Когда благополучно кончается мучительный период пессимизма и человек восстает от него и возвращается к жизни, первое, что он начинает понимать,— это смысл страданий. И я по мере изживания своих мучений начинал постигать их смысл. Теоретическая мысль о бессмыслице страданий вне меня превращалась постепенно в ощущение *смысла страданий во мне*. Я погрузился в страдания одним существом и восстал из них другим. Все мысли, мучившие меня в течение нескольких лет, забыты, все заменены другими. Все они были без сущности, без веса, без самодовлеющей правды. Они были «надстройкой» над страданием души, и только само это страдание было сущностно, и только оно одно

принесло плод. Как ясно мне теперь, что прошлые страдания мои дали мне силы и право на многие радости, на многие узнания в области искусства и жизни. Но только теперь понимаю я это так ясно, что могу объективно говорить о себе самом. Только теперь. Тогда же в мучительном длинном процессе восстания из пессимизма все казалось иначе. Тогда, например, постепенно осознавалось различие между *мыслями и настроениями.* Медленно догадывался я о том, что мрачные, но по-прежнему все еще стройные мысли мои протекают в моей голове как особая, до известной степени самостоятельная жизнь и рядом с ней идет жизнь, выражающаяся в тяжелых настроениях, в приступах страха и пр.,— жизнь расстроенных нервов. Правда, тяжелые мысли расстраивали мои нервы, а расстроенные нервы порождали тяжелые мысли, но все же они протекали отдельно друг от друга, я различал жизнь мыслей и жизнь «нервов». Мне становилось понятным, что «нервы» можно и нужно лечить теми средствами, которыми обладает для этого наука, но что с мыслями надо поступать иначе. Я понимал, что можно иметь здоровые, крепкие нервы и носить в то же время в сознании ошибочные мысли.

Мое душевное единство стало в этом смысле распадаться, и я получил некоторый доступ к самому себе. Мне предложили обратиться к П. В. Каптереву и попробовать пройти у него курс лечения гипнозом. Я согласился и предоставил Каптереву свои нервы. В пять сеансов были достигнуты значительные результаты. Я стал почти без страха выходить на улицу. Новое ощущение легкости посетило меня. Я мог бы сравнить его с чувством, когда с плеч человека снимается тяжесть, которую он долго носил на себе и успел к ней привыкнуть. Нервы мои стали успокаиваться. Новые же мысли, постепенно притекавшие ко мне, все чаще и чаще вспыхивали радостью в моей душе. И воля моя стала медленно просыпаться. Моя здоровая душевная сущность, которая так упорно боролась все эти годы с наносными внешними влияниями, стала наконец видимым для меня самого образом одерживать победу над всем мрачным и гнетущим, что залегло толстым слоем на поверхности моей души. Мое инстинктивное недовольство театром стало принимать ясные очертания и слагалось в конкретные мысли. Я начинал уяснять себе достоинства, скрытые возможности и пути театра. Моя пробуждавшаяся воля требовала от меня определенных действий, направленных на оздоровление театра. Правда, я по-прежнему страдал от театральной лжи и от самодовольного равнодушия театрального мира, но

страдание это уравновешивалось надеждой на возможность обновления и перерождения театра. И снова охватило меня чувство *целого*, и в этом целом жил будущий театр. И, как это бывало всегда, *целое* зерно начало расти, пускать корни, давать стебель и раскрывать листья. Я работал над вопросом театра в самом широком смысле этого слова и собирал и отбирал приходивший ко мне материал, пока *целое* не распустилось в пышный прекрасный цветок. Но, повторяю, процесс моего возвращения к жизни протекал медленно, мое познание театральных истин требовало большого труда, и бодрое радостное настроение приходило ко мне постепенно, пока не созрел и не оформился ответ на вопрос о смысле и цели жизни. Многие привычные настроения мои становились мне чужды. Я заметил, например, что вовсе нет надобности стараться презирать людей, как я делал это раньше. Я смешивал прежде человека с его поступками и вместе с поступками презирал и самого человека. Теперь я стал отделять человека от его поступков и даже временных черт его характера и на них изливал свой гнев, оставляя в стороне самого *человека*. Мне стало легче быть с людьми.

Однажды вечером меня позвали к телефону. Звонили из Студии МХТ. Я не помню, кто именно говорил со мной, но мне был задан вопрос, не хочу ли я такого-то числа выступить в «Потопе». Вопрос был неожиданным. Не успев обдумать предложения, я почти нечаянно ответил: «Хочу». Этим «хочу» я мгновенно убил в себе целый ряд мыслей и намерений, которые были связаны с идеей оставления театра. Я снова стал играть[22]. Но мое «хочу» нанесло непоправимый вред Чеховской студии. Я все меньше и меньше времени мог отдавать своим ученикам, и это постепенно привело Чеховскую студию к гибели[23].

Незадолго до смерти Сулержицкого мы заметили в нем некоторое беспокойство и чрезмерную возбужденность, которые быстро сменились затем упадком сил. Он стал апатичен и ко многому равнодушен. Казалось, что он погрузился в какие-то мысли и чувства, о которых не хотел поведать окружающим. В таком состоянии он пришел однажды ко мне очень поздно вечером. Выйдя к нему навстречу, я увидел перед собой странную фигуру. Плечи его были опущены, рукава совершенно закрывали руки, и шапка надвинута на глаза. Он глядел на меня молча, улыбаясь. Во всей его фигуре была необыкновенная доброта. Я удивился и обрадовался приходу Сулержицкого.

Я предложил ему раздеться, но он не трогался с места. Я снял с него пальто, шапку и мягкие рукавицы и провел его в комнату. Я спросил его, не хочет ли он покушать.

— У меня есть овощи. Хотите, Леопольд Антонович? (Сулержицкий не ел мяса.)

Он почти не понял моего вопроса и вдруг невнятно, но радостно начал рассказывать что-то, чего я не понял. Удалось уловить только ту радость, которая волновала его во время рассказа. Затем он умолк. Просидев у меня около часа, он ушел, по-прежнему светло и загадочно улыбаясь. Это было мое последнее впечатление о живом Сулержицком. Вскоре я опять увидел его, но уже в гробу, с серьезным и добрым лицом. Он умер 17/30 декабря 1916 года в тяжелых мучениях.

После смерти Сулержицкого вся тяжесть ведения студии легла на плечи Вахтангова, Сушкевича, Готовцева и Хмары. Но Вахтангов успевал вести не только Студию МХТ и свою студию (ныне Театр имени Вахтангова), но и ставить пьесы на стороне. Я не имел уже возможности общаться с ним вне театра, и наши дружеские отношения приобрели другой характер. Он приглашал меня иногда на свои работы вне нашей студии и показывал мне их, спрашивая совета. Я внимательно следил за его художественным ростом и решил вести запись всего, что он давал окружавшим его людям в своих изумительных мыслях, а иногда и целых речах. Один я не мог выполнить этой задачи — мне мешала моя занятость, и я обратился к некоторым лицам из Третьей студии с предложением записывать на репетициях мысли, высказываемые Вахтанговым.

Мне пришлось готовить одновременно две большие роли: Эрика XIV с Вахтанговым и Хлестакова со Станиславским[24]. Мой рабочий день делился на две части — утром я репетировал «Ревизора» в Художественном театре, днем переходил в студию и работал над «Эриком XIV». Вахтангов каждый день спрашивал меня о ходе репетиций в Художественном театре, и я должен был рассказывать и даже показывать ему, как идет работа над Хлестаковым. Он часто смеялся и был, по-видимому, доволен.

Но вот настал день закрытой генеральной репетиции «Эрика»[25]. Вахтангов с несколькими товарищами сидел в зрительном зале. Раздвинулся занавес, и начался первый акт. Вахтангов не сделал мне ни одного замечания. Второй и третий акты прошли также без замечаний. Редкий случай! Я плохо понимал, что происходило на сцене. Это была первая репетиция в костюмах и гримах. Такие репетиции

называются обыкновенно «адовыми». Они отличаются тем, что актеры теряют всякое самообладание, затрачивают массу ненужных сил, волнуются, нервничают и плохо играют. По окончании репетиции я поинтересовался мнением Вахтангова, но, странным образом, не мог его узнать. И только после следующей репетиции мне сказали, что по окончании предыдущей репетиции Вахтангов, совершенно убитый, сидел в зрительном зале. Его убила моя игра. Она была до такой степени плоха, что Вахтангов стал думать об отмене «Эрика». Было решено дать мне еще одну репетицию. Я провел ее удачнее первой, и мне открыли смысл таинственного молчания и убийственного замысла Вахтангова. Когда перед постановкой «Эрика» в нашем художественном совете распределялись роли этой пьесы, то Вахтангов закрыл мне ладонями уши и сказал громко, чтобы я мог услышать: «Я прошу дать мне возможность дублировать Чехова в роли Эрика». Ему очень хотелось сыграть эту роль, для него были сшиты костюмы, но болезнь его не позволила ему осуществить желание. Играть он любил, но играл очень мало. Репетировал он всегда интереснее, чем играл. Я помню одну из репетиций «Сверчка на печи», когда Вахтангов репетировал роль Тэкльтона с таким вдохновением, какого я никогда не видел в нем потом, в течение всего длинного ряда спектаклей. Может быть, он был тогда в самочувствии режиссера, *показывавшего*, как нужно играть Тэкльтона?

Однажды Вахтангов зашел в МХАТ на один из спектаклей «Ревизора». Он захотел посмотреть второй акт из-за кулис. Моя игра произвела на этот раз на него особенно выгодное впечатление. Он вошел в зрительный зал и просидел весь спектакль до конца. Он был очень доволен мной, и я рассказал ему причину моей сегодняшней удачи. Заключалась она в следующем: у меня всегда была страсть к медицине. Я любил и люблю докторов, в особенности же хирургов. Один известный московский хирург, с которым я имею удовольствие быть знакомым, внял моим мольбам и допустил меня на одну из своих операций. На меня надели белый халат и под видом студента провели в операционную. Я был в необыкновенном волнении и жадно следил за всеми приготовлениями к операции. Настроение в операционной комнате приводило меня в трепет. Больного принесли, положили на стол и захлороформировали. Я не спускал с доктора глаз. Наконец он взял скальпель и смелым, красивым ударом разрезал больному живот. Со мной что-то случилось в это мгновение. Во мне

вспыхнул необыкновенный творческий порыв. Я понял искусство еще с какой-то стороны! Искусство хирурга как бы перелилось в меня, и я затрепетал от прилива творческих сил. Покровы живота больного были уже вскрыты, и я увидел прекрасные голубоватые кишки. Никогда я не думал, что они так красивы! Живые, голубоватые эластичные кишки! Как зачарованный я следил за движениями хирурга. Он уверенно и смело работал во вскрытой полости живота своего пациента. Вдруг я заметил, что лицо хирурга меняется. Я замер. Он бросил несколько отрывистых слов людям, окружавшим его. Они молча задвигались, и на лицах их появилась особенная сосредоточенность. Было ясно, что операция становилась сложней и опасней. Я сгорал от любви к спящему пациенту и к великому художнику, стоявшему передо мной в белом халате. Я видел, как он с чудовищным вниманием щупал биение пульса в каком-то внутреннем органе больного и затем быстро вонзал кривую иглу на расстоянии миллиметра от пульса. Я стоял, затаив дыхание. Снова мертвая пауза, и снова вонзается игла рядом с бьющейся жилкой. Ловким движением перевязаны концы нитки, и орган приготовлен к ампутации. Через минуту еще теплый и неизвестный мне орган человеческого тела был передан мне, и кто-то шептал мне на ухо непонятные слова, давая объяснения по поводу того, что я держал в руках. Полость живота пациента очистили от крови и быстро зашили покровы. Я был опьянен, вдохновлен, очарован! Какое искусство! В чем сила этого искусства? Не в том ли, что хирург творит, имея перед собой трепещущую жизнь человека? Не в том ли, что в его творчестве решается подчас вопрос жизни и смерти его пациента? Где научился он такому чудовищному вниманию? Разве он делал годами упражнения на внимание, как делаем их мы, актеры? А откуда ловкость его рук, точность, смелость и красота движений? Разве он учился нашей актерской пластике? Откуда же у него такое блистательное умение владеть своей душой в творческие минуты? Откуда? От чувства *жизни,* которая в его руках, в его власти. *Жизнь! Чужая жизнь* — вот источник его творчесокй силы. Эта *жизнь* научила его пластике, вниманию, силе, ловкости, легкости, смелости!

Почему же мы — актеры, *творцы* — годами тренируемся в ловкости, легкости, пластике и не постигаем их даже вполовину той силы, которая блещет в творчестве того, перед кем бьется жизнь? Потому что для нас, для актеров, все мертво в нашем искусстве, все холодными глыбами

обступает нас: декорации, костюмы, гримы, кулисы, рампа, зрительный зал с его ложами — все! Кто же убил все это вокруг нас? Мы, мы сами! Мы не хотим понять, что от нас самих зависит, живет или умирает вокруг нас наш театральный мир. Краски... разве они не могут жить? Могут! Взгляните на красную окраску: она кричит и радуется, она возбуждает волю, она звучит, в ней слышится «рррр». Синяя краска, напротив, спокойна, она углубляет сознание, благоговейные чувства рождает в душе... взгляните на желтую — она излучается в стороны, не знает границ, из центра сияет лучами и не позволяет обвести себя контурной линией; зеленая краска, напротив, любит контур, границу и стремится к тому, чтобы ее ограничили. (Письменный, карточный стол ограничен краями и покрыт, большей частью, зеленым сукном. Это приятно для глаза, но попробуйте ломберный стол покрыть желтым сукном, ограничьте лучи желтой краски краями. Что увидит ваш глаз?) Краска живет, и актер должен знать ее жизнь. Он играет на красочном фоне и не знает, не чувствует, какая кричащая дисгармония живет в зрительном зале, когда он, например, играет лирическую сцену на красном фоне, или философствует на желтом, или изображает гнев на синем. Он надевает костюмы, не справляясь с характером своего героя. Он не умеет одеться для роли, его одевает художник по своему вкусу, но не по закону гармонии красок и душевных переживаний героя. А формы на сцене? Их жизнь? Снова произвол художника. Как часто мы видим на сцене острые ломаные линии, среди которых играются сцены, насыщенные волевыми импульсами, и это звучит уродливо. *Воля* требует круглой, кривой и волнистой формы, и только *мысль* гармонирует с острым углом и с прямой или ломаной линией. А линия человеческого профиля? Знает ли актер, какое действие производит на зрителя его профиль и фас? Он играет, стараясь, например, показать публике душевные, моральные качества своего героя, и поворачивается к публике профилем, разрушая впечатление, ибо профиль говорит об уме, вызывает чувство гордости *мыслью*, и только фас может настроить публику так, что она захочет узнать нечто о моральной стороне души изображаемого актером героя. И свет, и пространство — все, все вокруг актера хочет жить, хочет гармонично созвучать с ним. Но актер не дает себе труда оживить свое окружение, он сам лишает себя радости истинного творчества. Он не хочет возбудить свою фантазию и предпочитает жить и работать в мертвом холодном склепе своей сцены. А как мы, актеры, относимся к публике?

4 2502

Наполненный зрительный зал мы не чувствуем так, как он того достоин. Мы и партнера считаем зачастую лишь за аксессуар, нужный нам для наших целей. Мы убили наше окружение и умираем в нем сами. Но мы же должны его и воскресить. В этом задача будущего театра. Мы тогда только поднимемся к настоящему творчеству и вместе с собою поднимем театр, когда, как хирурги, будем отвечать за *жизнь нашего* спектакля, за *жизнь нашего* театра.

Виденная мной операция вдохновила меня чрезвычайно, и в течение всего спектакля я хранил свое вдохновение и подъем. И Вахтангов почувствовал мое особенное состояние в этот вечер и остался на весь спектакль.

Уже во время постановки «Эрика» Вахтангов почувствовал себя плохо. Он должен был даже временно уйти из постановки совсем, и его в течение целого месяца заменял Сушкевич. Затем он снова вернулся, но болезнь мучила его по-прежнему, и он страдал от болей в желудке и часто принимал морфий. Однажды я шел с ним из Третьей студии. Он возвращался домой, не окончив репетиции. Он медленно шел, согнувшись от боли. Впрочем, он никогда не жаловался на свои физические мучения. И на этот раз, кажется, уговаривал меня идти домой и не провожать его. Но вид у него был скверный, походка неуверенная, и я проводил его до самого дома.

— Мишечка, как мне хочется жить! — говорил он мне в последнее время.— Посмотри, вот камни, растения, я чувствую их по-новому, по-особенному, я хочу их видеть, чувствовать, хочу жить среди них!

Но мысли о смерти у него, по-видимому, не было. Он просто *хотел жить*. С каждым днем он менялся все больше и больше. Лицо его желтело, и характерная худоба быстро проступала на шее около ушей и заостряла плечи. Он подходил к зеркалу, глядел на себя и... не видел признаков близкой смерти.

— Смотри,— говорил он,— видишь, каким сильным выгляжу я. Руки! Мускулы! А ноги какие сильные! Видишь?..

Мне было мучительно в такие минуты.

— Дай мне руку,— он брал мою руку и заставлял прощупывать большую раковую опухоль в области желудка,— чувствуешь возвышение? Это шрам, оставшийся от операции. Так бывает. Ведь бывает? Правда?..

Я соглашался.

В студии шел «Потоп». Вахтангов играл Фрэзера. Игра его была больше чем великолепна. Все его партнеры буквально любовались им. Но все думали про себя, что это

последний спектакль с Вахтанговым. Так и было — он играл в последний раз[26]. Почему он играл так великолепно? Потому что отстаивал свою *жизнь*. Снова *жизнь*, чувство *жизни* создало творческое состояние. Неужели все мы, художники, только тогда способны почувствовать *жизнь*, когда она в опасности или когда угасает совсем? Неужели мы не пробьемся к чувству жизни, пока мы здоровы и сильны? Пусть *здоровье* говорит в нас, а не болезнь. Право, не так трудно оглянуться на себя, здорового, полного сил, и сказать себе: я *здоров*.

К Вахтангову был приглашен консилиум. В моем присутствии профессора осмотрели Вахтангова. После совещания профессоров я вошел к ним в комнату и понял все...

— Как определяете вы срок? — спросил я их.

— Четыре-пять месяцев,— ответили мне.

Вахтангов ждал меня внизу. Я вышел к нему и, может быть, в первый раз солгал перед ним. Он обрадовался и повеселел. Вскоре он слег совсем и больше уже не вставал. Интерес его к жизни Студии МХАТ повысился чрезвычайно. Он расспрашивал обо всем, что происходило в студии, и стал подозрителен — ему казалось, что мы скрываем от него что-то. Студия готовилась в это время к своим заграничным гастролям. Вахтангов не допускал и мысли о том, что он может не быть участником этой поездки. Он пригласил к себе фотографа, встал с постели и снялся, желая иметь фотографические карточки, нужные для получения заграничного паспорта. Фотография жестоко и неприкрыто отразила близкую смерть, но Вахтангов и на этот раз не понял ее. Срок поездки приближался, и мы, студийцы, буквально не знали, что нам делать с Вахтанговым. Мы считали себя не вправе сказать ему истину о его трагическом положении и не находили средств убедить его в невозможности отъезда за границу. Но болезнь шла быстрым темпом, и Вахтангов скончался 29 мая 1922 года. При его смерти я не присутствовал.

В тяжелые голодные годы заболела моя мать. Она лежала в нашей холодной, нетопленой квартире. Она тихо стонала днем и ночью. За ней нужен был умелый и сложный уход, и мне с трудом удалось устроить ее в больницу. Я приезжал к ней почти каждый день и видел, как она гасла. Рассудок ее слабел, и она заговаривалась. Умерла она без меня, и я с трудом нашел ее в морге[27], среди трупов, которые лежали на столах, на полу, в причудливых

позах, обнявшись, с распухшими лицами, с раскрытыми глазами. В Москве свирепствовала эпидемия тифа, и умерших не успевали хоронить. С невероятным трудом удалось сорганизовать подобие похорон. Кладбище представляло собой ужасную картину. В могилы опускали людей без гробов, завернутых в тряпки, иногда связанных по два и прикрепленных веревкой к доске. С момента смерти матери я как бы потерял способность чувствовать. Мне стало в каком-то смысле не важно, умерла она или нет. Я не мог осознать ее смерти и был странно спокоен. Мысль о самоубийстве не приходила мне в голову. И я пережил потерю матери в тупом, равнодушном состоянии. Могила ее быстро затерялась, и теперь я не знаю, где покоится ее прах.

Ко времени заграничной поездки театра [28] мои художественные идеалы уже оформились с достаточной ясностью. Потребность осуществления их достигла своего предела. Я стал беседовать с товарищами по вопросам искусства и во многих из них встречал понимание и сочувствие. Мы много и горячо говорили о реорганизации студии. Со смертью Вахтангова студия потеряла своего художественного руководителя, который мог бы повести ее по новым, живым путям. Эта потеря беспокоила меня. Еще при жизни Вахтангова Сушкевич и я почти сговорились вести студию туда, куда укажет нам талант Вахтангова. Но смерть его не позволила нам осуществить идею строгого выявления «лица студии». Я стал думать о себе как о художественном руководителе театра. Часть товарищей поддерживала меня в моей мысли, другая же часть смотрела на меня с некоторой опаской. И они были правы по-своему. Еще так недавно я являлся перед ними в качестве мрачного, порой необузданного и несдержанного человека, говорящего самые противоречивые мысли, человека, не желающего сдерживать своих порывов и пр. Кроме того, я продолжал еще в то время пить и часто бранил театр, не мотивируя своих слов. Все это вызывало в моих товарищах некоторое недоверие ко мне. Я не мог объяснить им, что во мне живут две самостоятельные души, из которых одна развивается, крепнет и возрастает, другая доживает свои дни. Но многие товарищи мои видели обе души и начинали прислушиваться к голосу той из них, которая таила в себе мысли и импульсы, направленные к обновлению и укреплению театра.

За границей я встретил И. Н. Берсенева и быстро сошелся с ним. Наши длинные и частые разговоры привели к тому, что я полюбил Берсенева. Меня поразила его энер-

гия, его острый ум — ум, который видел окружающую жизнь и толковал ее далеко не шаблонно. Его административный талант как раз и является результатом умения видеть факты в их внутренней сущности. Мне же посчастливилось увидеть Берсенева тем особым способом, каким, в сущности, всегда должен актер смотреть на окружающих его людей. Способ этот заключается в том, что я мысленно вычитаю известную часть душевного содержания человека и рассматриваю только оставшуюся часть. Я, например, вычитаю мыслительное содержание говорящего человека и слушаю не то, *что* он говорит, но исключительно — *как* он говорит. Тут сразу выступает искренность или неискренность его речи. Больше того: становится ясным, для чего он говорит те или иные слова, какова цель его речи, истинная цель, которая зачастую не совпадает с содержанием высказываемых слов. Человек может очень умно и *логично* доказывать свою мысль, но если вычесть ее, вычесть высказываемую им мысль, то внезапно может обнаружиться, например, глубокая *нелогичность его души* в это время. Кто-нибудь высказывает, например, ряд мыслей, которые кажутся мне нечестными мыслями. Я готов возмутиться и даже назвать человека нечестным, но вот удалось вычесть рассудочное содержание его мыслей, и он предстает как человек величайшей честности, человек, честно говорящий нечестные слова. Но бывает и наоборот. За вычетом честных мыслей вскрывается нечестная душа. Присмотритесь к жестам, к походке человека, как выразительно говорят они о его воле или безволии. Послушайте, как неубежденно говорят люди убедительные слова. Слово человека имеет смысл и звук. Слушайте смысл, и вы не узнаете человека. Слушайте звук, и вы узнаете человека.

И. Н. Берсенев привлек к себе мое внимание, и я предложил ему войти в нашу студию и работать в ней в качестве актера и администратора. Мне было ясно, что Берсенев нужен театру именно в эту минуту. Я не ошибся в своем выборе. Берсенев многое сделал для жизни театра. Много ночей провели мы с Сушкевичем, обсуждая вопрос о реорганизации студии. Были у нас и горячие споры, но никогда не было ссор и мелких личных недоразумений. Собирались мы по два и по три, отдельными группами и все вместе и обсуждали вопрос о дальнейшей художественной и административной жизни студии. Сушкевич одобрил мою мысль о приглашении Берсенева, и по возвращении нашем в Москву Берсенев стал активным участником нашей работы.

Я помню два ночных заседания [29]. Я пытался нарисовать перед студийцами картину той новой жизни, о которой я думал все это время. Я предлагал себя в качестве руководителя. Мне задавались сотни вопросов, делались бесчисленные возражения. Я пытался отвечать, как умел, и мучился от мысли, что если мои товарищи не захотят принять всех моих предложений, то придется отойти от театрального дела вообще, ибо я не мыслил себе лучшего театра, лучших актеров и лучших товарищей, чем те, с которыми я работал в Студии МХАТ.

Две ночи длились наши больше чем горячие споры. К концу второй ночи Готовцев встал и сказал, обращаясь ко всем:

— Чем мы рискуем, если дадим Чехову попробовать осуществить его мысли конкретно? Ничем! Если мысли его нежизнеспособны, мы всегда сможем отказаться от них!

Я и, кажется, все мы были обрадованы предложением Готовцева.

Это был правильный выход. Я объявил, что беру художественное руководство в свои руки на год. Мне казалось, что в течение года многое можно сделать в смысле повышения актерской театральной техники, но неопытность моя жестоко обманула меня. Уже несколько лет веду я работу в театре и до сих пор не могу сказать, чтобы мне удалось достичь очень заметных результатов в области актерской техники. Поставленная мною художественная задача едва ли скоро найдет свое полное завершение, так как жизнь театра сложна и требует большого труда в областях, не имеющих прямого отношения к актерскому творчеству. Быстрый рост нашего театра за последние годы потребовал особого напряжения сил со стороны дирекции. Годовой бюджет театра поднялся со 100 почти до 400 тысяч, значительно увеличилась труппа театра, а также и технический персонал. С огромным удовлетворением отмечаю я, что силы, затраченные дирекцией на всю сложную административную работу, принесли прекрасные результаты. (Это отмечено и соответствующими учреждениями, которые нашли деятельность дирекции вполне удовлетворительной, а театр в финансово-хозяйственном отношении окрепшим и выросшим.)

Первое, что я решил сделать в задуманном мною плане, была постановка «Гамлета».

Я стоял перед трудной задачей: у меня не было исполнителя роли Гамлета. Себя самого я не считал вполне пригодным для этой роли, но выбора у меня не было. С большим внутренним мучением ради осуществления за-

думанного плана я решился взять на себя исполнение Гамлета. Но моя тяжесть возросла, когда я понял, что все внимание мое обращено на постановку в целом, на развитие начатков новой актерской техники, на проведение соответствующих актерских упражнений, служащих развитию этой техники, а никак не на роль Гамлета, не на себя самого как актера. Все это очень осложняло мое самочувствие. Одним из первых упражнений на репетициях «Гамлета» были *мячи*[30]. Мы молча перебрасывались мячами, вкладывая при этом в свои движения художественное содержание наших ролей. Нам медленно и громко читали текст пьесы, и мы осуществляли его, бросая друг другу мячи. Этим мы достигали следующих целей: во-первых, мы освобождали себя от необходимости говорить слова раньше, чем возникали внутренние художественные побуждения к ним. Мы избавляли себя от мучительной стадии произнесения слов одними губами без всякого внутреннего содержания, что бывает всегда с актерами, начинающими свою работу с преждевременного произнесения слов. Во-вторых, мы учились практически постигать глубокую связь движения со словом, с одной стороны, и с эмоциями — с другой. Мы постигали закон, который проявляется в том, что актер, многократно проделавший одно и то же волевое и выразительное движение, движение, имеющее определенное отношение к тому или иному месту роли, получает в результате соответствующую эмоцию и внутреннее право на произнесение относящихся сюда слов. От движения шли мы к чувству и слову. Конечно, все эти и подобные им упражнения делались нами далеко не совершенно и в недостаточном количестве. Кроме того, нас постоянно отвлекали теоретические рассуждения по поводу смысла и значения того или иного упражнения. Но, как бы то ни было, первая попытка была сделана, и, к моей величайшей радости, я увидел, что актеры довольно охотно шли на новые и непривычные для них методы работы. Но зато сам я как исполнитель роли Гамлета далеко отстал от своих товарищей. Даже в день первой публичной генеральной репетиции я, стоя в гриме и костюме у себя в уборной, мучился той специфической мукой, которая известна актеру, когда он чувствует, что не готов для того, чтобы явиться перед публикой. Если актер правильно готовит свою роль, то весь процесс подготовки можно охарактеризовать как постепенное приближение актера к тому образу, который он видит в своем воображении, в своей фантазии. Актер сначала строит свой образ исключительно

в фантазии, затем старается сымитировать его внутренние и внешние качества. Так было и со мной во время работы над ролью Гамлета. Я построил мысленный образ Гамлета, увидел его внешний и внутренний облик, но не смог сымитировать, так как внимание мое было отвлечено общими заданиями. Я и сейчас вижу замечательное лицо моего воображаемого Гамлета, лицо с особым желтоватым оттенком кожи, с удивительными глазами и несколькими чудесно расположенными морщинками на лице. Как не похож на него тот Гамлет, которого я играю, и как мучительно сознавать это!

В «Гамлете» же была сделана первая проба совместной работы трех режиссеров («Гамлета» ставили Смышляев, Татаринов и Чебан). Задача оказалась трудной, но идея ее тем не менее показалась мне после сделанной нами попытки безусловно верной и желательной. Идея в общих чертах заключается в том, что режиссеры, имея одну общую задачу и постоянно влияя друг на друга своими художественными замыслами и образами, стараются разрешить свои художественные противоречия и несовпадения тем, что сопоставляют в своей фантазии эти образы и дают им самим свободно воздействовать друг на друга. Они выжидают результатов столкновения этих образов и мечтаний. И если режиссерам действительно удается сделать это в чистой, *безличной,* жертвенной форме, то результат выступает как новая прекрасная творческая идея, удовлетворяющая всех режиссеров и соответствующая *индивидуальности* каждого из них. Такой результат всегда оказывается выше пожеланий, высказанных каждым режиссером в отдельности, однако такого способа работы можно достичь только в том случае, если режиссер больше заинтересован *постановкой* и ее будущим, чем *самим собой* и своим будущим.

После генеральной репетиции «Гамлета» К. С. Станиславский сказал мне, что хотя ему и нравится многое в моем исполнении роли Гамлета, но что я все-таки, по его мнению, не трагик в смысле амплуа и что я должен избегать чисто трагических ролей. Станиславский был, конечно, прав — у меня нет настоящих «трагических» данных, но я тем не менее думаю, что, если бы мне удалось сыграть Гамлета таким, каким является он моему воображению, я сумел бы до некоторой степени — и, может быть, в своеобразной форме — передать трагизм Гамлета.

Гораздо легче чувствовал я себя в роли Аблеухова в «Петербурге» А. Белого. И хотя внимание мое, так же как при работе над Гамлетом, отвлекалось задачами общего поряд-

ка, мне все же удалось уделить достаточно времени и на самого себя. Я и все мы, участники этого спектакля, искали подхода к ритмам и метрам в связи с движениями и словом. Попытки наши оказались весьма несовершенными для публики, но нам, актерам, они дали очень много, и я надеюсь, что попытки проведения новых технических приемов, слегка намеченные в постановке «Петербурга», найдут свое развитие в одной из дальнейших наших работ. Постановка «Дела» шла в несколько ином плане, и в задачи ее не входило дальнейшее развитие актерской техники, но тем не менее я лично попробовал и в ней, в пределах своей роли, использовать кое-что из театральных приемов, служащих к облегчению работы и к легкости выполнения. Я попытался проработать тему *имитации* образа. Я созерцал образ Муромского в фантазии и на репетициях *имитировал* его.

Я не *играл*, как это обычно делаем мы, актеры, а я *имитировал* образ, который *сам играл* за меня в моем воображении. Эта несовершенная попытка моя привела, однако, к тому, что я при изображении на сцене Муромского остаюсь до некоторой степени в стороне от него и как бы наблюдаю за ним, за *его игрой*, за его *жизнью*, и это стояние в стороне дает мне возможность приблизиться к тому состоянию, при котором художник очищает и облагораживает свои образы, не внося в них ненужных черт своего личного человеческого характера. Когда я приступил к созерцанию образа моего Муромского, я, к удивлению своему, заметил, что из всего образа мне ясно видны только его длинные седые баки. Я не видел еще, кому принадлежат они, и терпеливо ждал, когда захочет проявиться их обладатель. Через некоторое время появился нос и прическа. Затем ноги и походка. Наконец показалось все лицо, руки, положение головы, которая слегка покачивалась при походке. Имитируя все это на репетициях, я очень страдал оттого, что мне приходилось говорить слова роли в то время, как я еще не услышал говора Муромского как образа фантазии. Но время не позволяло ждать, и мне пришлось почти выдумать голос и говор Муромского. Однако много радости испытал я и при том немногом, что удалось мне осуществить при спешной постановке «Дела».

Постановка «Гамлета» совпала с важным и значительным моментом в жизни Студии МХАТ. Студия превратилась в Московский Художественный академический театр Второй и перешла в новое помещение на Театральной площади (пл. Свердлова)[31]. В получении нашим театром нового помещения немалую роль сыграли энергия и такт

И. Н. Берсенева. Маленький зрительный зал студии на 175 человек сменился залом, вмещающим в себя 1350 человек. Это дало возможность театру исполнить свой общественный долг: дирекции театра удалось довести посещаемость организованных зрителей до 110 тысяч и студенчества до 26 тысяч в сезон!!

Мое душевное равновесие крепло с каждым днем. Новые мысли проникали в мое сознание. Они давали мне силы, рождали уверенность в жизни и осмысливали мое пребывание в театре. Я пересмотрел свои прежние знания и легко отобрал из них то, что таило в себе зерна истины, и отбросил все, что разлагающе действовало на сознание и убивало волю. Я с удовольствием прочел, например, у одного из философов анекдотический рассказ о том, как учитель, объясняя своим ученикам канто-лапласовскую теорию о происхождении нашей Солнечной системы, вращал в стакане воды капельку жира. Как эта капелька от быстрого вращения разорвалась и отделила от себя ряд маленьких капелек. Учитель дал таким образом своим ученикам наглядную картину возникновения нашей Солнечной системы с ее планетами. Ученики прекрасно поняли мысль своего учителя, но никак не могли догадаться — кто же вместо учителя вращал в мировом пространстве громадную мировую туманность.

Я далеко еще не освоился с новыми мыслями, притекавшими ко мне, но уже понимал то направление, в котором пойдет моя дальнейшая внутренняя жизнь. Передо мной встала задача перевоспитания себя. Я знал, что чувства мои негармоничны, воля не воспитана и мысли хаотично блуждают в сознании. Я знал, что от меня самого будет зависеть, останется ли моя душевная жизнь такой же, как и прежде, или изменится и подчинится моему «я». И, несмотря на тяжелое сопротивление, которое оказывал мне мой характер, я принялся за переработку своих душевных качеств. Мне уже не были так чужды религиозные настроения. Физическое здоровье мое стало поправляться. Интерес к науке возобновился, но я уже не мог отдаться ему за недостатком времени. Впрочем, я и раньше не мог должным образом пополнить пробела в своем образовании. Уже будучи актером Художественного театра, я пригласил к себе преподавателя математики, но наши уроки скоро кончились, и причиной тому было зеркало, висевшее в комнате. Мой преподаватель во время уроков не сводил глаз со своего

изображения в зеркале, и это ставило меня в безвыходное положение. Я смотрел на него, а он на себя, и мои вычисления оставались без проверки.

Медленно менялась моя жизнь, и я заметил однажды, что около меня не осталось ни одного человека из тех, которые окружали меня в детстве и юности. Я вспомнил, как в молодые годы думал я с ужасом о том, как было бы страшно потерять кого-нибудь из своих близких, и вот я потерял их *всех,* но потерял и часть *самого себя,* каким я был раньше. Правда, в памяти моей вспыхивают иногда воспоминания раннего детства и даже младенчества, и я узнаю в них черты своего характера, известные мне и сейчас. Я помню, например, себя сидящим на коленях у Антона Павловича Чехова (мне было тогда, вероятно, шесть или семь лет). Антон Павлович нагибается ко мне и ласково спрашивает о чем-то, а я смущаюсь и прячу от него свое лицо. Я хорошо помню это чувство смущения. Оно знакомо мне и теперь. Оно приходит ко мне внезапно, без видимых причин, и я смущаюсь и стесняюсь неизвестно почему, так же точно, как это было со мной, когда я сидел на коленях Антона Павловича.

Помню и еще одно переживание. Это было в 1900 году. Мать разбудила меня утром и поздравила «с новым годом и с новым веком». Ее слова вызвали во мне необыкновенную радость. Чему я радовался, я не знал, но радость моя относилась к чему-то большому, что, как мне казалось, совершилось где-то во мне, в пространстве, во времени, в мире... И теперь мне также знакома эта радость, но я уже знаю, к чему она относится. Я знаю теперь, что эта радость относится к творческим силам в мире, к гармонии и ритмам жизни, к великой справедливости, царящей в мире, к той справедливости, которую я так мучительно искал в период своего пессимизма, к той «закономерности», которой мне не хватало тогда.

Но рядом с переживаниями, знакомыми мне теперь, так же как в детстве, я нахожу в себе такие переживания, которые выступают во мне как противоположность моим детским переживаниям. Вот, например: что бы ни желал я в детстве, в какую бы игру ни играл, мне был прежде всего важен результат, важен конец, было важно эффектное завершение. Я все делал торопливо, поспешно, с волнением стремясь к намеченному мной результату. Я почти не испытывал удовольствия от *процесса* игры, спеша к ее завершению. Я помню, как долго я мучился, раздражался и волновался, когда мне пришла однажды в голову мысль о том, что

можно так мелко нарезать бумагу, что она обратится в воду. Я изрезал громадное количество бумаги, совершенно измучив себя ожиданием результата. Так было в детстве. Теперь же при исполнении какой-либо работы я почти всегда достигаю обратного настроения. Весь интерес мой направляется на процесс самой работы, результаты же ее являются для меня неожиданностью, и я предоставляю им существовать объективно, как бы отдельно от меня, не считая их своей собственностью и не привязываясь к ним так, как делал это в детстве. И благодаря этому новому отношению к *результатам* своей деятельности я заметил два новых момента в своей жизни. Я заметил, что *результаты* самых различных дел моих как бы сами собой складываются в стройную картину, в стройную мозаику, где каждый камешек в гармонии с другими дает цельный и осмысленный образ громадной картины. И еще я заметил одно: из сферы моей душевной жизни исчезла щемящая скука и пустота, которые мне приходилось переживать раньше в те мгновения, когда *результаты* были достигнуты и я, так жадно стремившийся к ним, получал их в собственность и не знал, что с ними делать. Они были мне не нужны и мучили меня, опустошая душу и рождая в ней скуку, тоску и апатию.

Постепенно крепло во мне самосознание, и я заметил, что в связи с этим понизилась моя утомляемость, которая так мучила меня раньше. Я утомлялся от массы внешних впечатлений, которым я позволял действовать на себя бесконтрольно. Я буквально был разорван самыми разнообразными и негармоничными впечатлениями. Мне было незнакомо *чувство собранности*, я не умел отстранять от себя ненужные впечатления. Реагируя на все встречавшееся мне, я расходовал и истощал свои силы. Проходя по улице, я был буквально полон содержанием вывесок, уличным шумом и грохотом, лицами и случайными речами прохожих. Я страдал от этой разорванности, но не знал, как с ней бороться. И только некоторая степень самосознания избавила меня от муки душевного хаоса. Я по-прежнему вижу вывески, слышу уличный шум и т. д., но эти впечатления уже не пронизывают меня без моей воли и не утомляют, как прежде. Я стал допускать в свое сознание гораздо меньшее количество впечатлений, но зато я нашел отношение к этим немногим впечатлениям. Мне, например, доставляет страдание надпись на вывеске, висящей над дверями столовой и гласящей: «Уголок вкуса», или просто «Столовая Вкус», или русскими буквами «Люрс» с нарисованным рядом полульвом-полутигром и т. д. Все это мучает меня, но не истощает моих сил,

ибо я сознательно отношусь и к «Люрсу» и к его портрету на вывеске и могу посмеяться над ходом мысли того, кто придумал название «Люрс» *.

Я понял, что художник должен *уметь* получать впечатления.

Это значит уметь отбирать впечатления и искать отношения к ним. Но это не значит, что художник может бежать от гнетущих, тяжелых или даже жалких впечатлений,— нет, он должен получать *всякие* впечатления и искать к ним ясного и сознательного отношения. Мне посчастливилось испытать величественный душевный подъем при виде римских развалин, когда я был в Колизее, в Пантеоне и среди обломков Форума. Я пережил глубочайшее потрясение в римских катакомбах, поражаясь мощи человеческого духа, я влюбился в Венецию, как в девушку; днем и ночью ходил я по ее узеньким улочкам-лабиринтам и тосковал от любви к ней. Много незабываемых впечатлений оставила в душе моей поездка по Италии [32]. Но вот я снова в Москве, и здесь меня встретил «Люрс»! Что же должен был делать я с ним? Отвернуться с презрением? Нет! Я должен был услышать и то, что в состоянии сказать «Люрс» о душе человеческой. «Люрс» — такой же свидетель жизни человеческой, как и Колизей, как и Пантеон. Только не нужно бояться боли, причиняемой «Люрсом», и тогда он расскажет о многих замечательных вещах, о которых художнику нужно узнать.

Не могу удержаться от того, чтобы не сказать несколько слов об Италии, которая чудесным образом совмещает в себе величие и детскость, грандиозность и юмор, гордость и наивность.

Италия полна контрастов и неожиданностей. Она может развить художественный вкус человека до высочайших пределов, но может показать ему и такую безвкусицу, забыть которую едва ли скоро удастся. Я помню мрачную тюрьму на берегу Неаполитанского залива. Тюрьма эта производит тяжелое и гнетущее впечатление одним своим видом. Ее безнадежно толстые стены сложены из массивных каменных глыб. И тем ужаснее выглядят ее стены, чем ярче солнце, чем чище и прозрачнее воздух над заливом, чем веселее песни, хохот и ругань итальянцев, шныряющих по улицам. Тюрьма — это почти единственное место в Неаполе, откуда хочется поскорее уйти. Но желание уйти переходит в желание убежать, почти в чувство отчаяния, когда вдруг

---

* L'ours — медведь *(франц.)*.

видишь, что около одной из тюремных стен, вплотную примыкая к ней, ютится небольшое кабаре. На эстраде выступают певицы, публика весело ест, пьет, глотает устрицы и шутит с итальяночками, прислуживающими ей. Поют не только на эстраде, поют и за столиками, поют на улице, около кабаре, поют везде! Первая мысль, которая приходит в голову при виде этой картины: не слышат ли заключенные этих песен и веселого смеха? На стене, рядом с эстрадой, висит большое изображение мадонны, разукрашенное цветами, лентами и залитое светом. Все это вместе сливается в одно хаотическое впечатление, разобраться в котором сразу нет никакой возможности.

Есть контрасты и в вывесках и в названиях различных предметов. Например, банк носит название «Банк Святого Духа». Вино — «Слеза Христа». Филе — «А ля Святой Петр». В магазинах продаются небольшие статуэтки, изображающие Христа с розовыми щеками и красивым кукольным лицом. В храме St. Pietro in Vincoli стоит фигура Моисея Микеланджело, она огорожена решеткой, и к ней с трепетом подходят туристы, но, выйдя из храма, они могут тут же в маленькой лавочке, торгующей открытками, получить крошечную статуэтку, изображающую Моисея с идиотским лицом и непропорциональными руками и ногами. Даже Колизей из какой-то бело-желтой массы, вершка в полтора величиной, можно получить в такой лавочке. Колизей не только не похож на настоящий, но в нем откровенно не хватает одной стены.

Я зашел в одну из маленьких старинных церквей во Флоренции. Осмотрев ее изумительные фрески и насладившись дивной красотой ее старинного стиля, я направился к выходу. У дверей мне преградила дорогу маленькая сгорбленная старушка и, ласково улыбаясь, жестами пригласила меня вернуться в церковь. Я пошел за ней. Она подвела меня к большому стеклу, похожему на витрину магазина, и торжественно повернула электрический выключатель в стене. Витрина осветилась, и я увидел куклу, одетую в светлое платье. Это было изображение мадонны. Я ужаснулся, но старушка радостно показывала мне на изображение, по-видимому, приглашая меня повнимательнее рассмотреть фигуру. Она показала себе на грудь и потом снова на фигуру. И вдруг я увидел, что у мадонны на груди приколоты булавкой маленькие дамские часики. Я понял, что это сделано для красоты и из уважения к мадонне. Мне стало до слез жалко старушку. Я быстро поблагодарил ее, заплатил несколько лир за услугу и вышел. Я не был оскорблен

за мадонну, нет, мадонна не страдает от того, что ее чтят простые души так, как умеют, от чистого сердца, с любовью и верой, мне было жалко старушку, мне было жалко младенца в облике сгорбленного седого существа, едва волочащего ноги. Этот контраст почему-то вызывал во мне слезы.

И при въезде на Капри меня встретила религиозная процессия. На высоких носилках несли изображение мадонны с поднятыми руками. Процессия двигалась с пением, и скалы сотрясались от выстрелов ракет, и эхо носилось между скалами и сливалось в невыносимый, несмолкающий гул. Боже, как они стреляли! Я готов был сейчас же вернуться назад в Неаполь, но пароход отходил только на следующий день. Полночи я сходил с ума от стрельбы. Как сохраняют итальянцы в душе своей религиозное чувство при таком оглушительном грохоте? Это навсегда останется для меня загадкой.

Однажды на пароходе, по дороге в Венецию, я наблюдал, как весело шутили друг с другом несколько итальянских рабочих. Они, громко хохоча, срывали друг с друга шапки и делали вид, что бросают их за борт. Все пассажиры быстро приняли участие в их игре. Хохотала вся палуба, все снова приходя в восторг от одного и того же приема с шапками. Но вот веселье достигло своего напряжения, и одна из шапок действительно полетела в воду. Палуба затихла, и взоры всех устремились на обладателя шапки. Тот перегнулся через борт и некоторое время смотрел на свою уплывающую и, может быть, единственную шапку. Но когда он сел на свое место, его лицо просияло детской улыбкой и он закатился громким смехом. Вся палуба снова захохотала. Ни следа обиды или огорчения. Потерять шапку гораздо веселее, чем это может казаться со стороны. Но игра этим не кончилась. Восторг товарищей того, кто сидел без шапки, выразился в том, что они стали пучками вырывать волосы с широкой груди своего радостно пострадавшего товарища. Хохот перешел в крик радости. Восторг по-прежнему не сходил с лица человека без шапки и без волос! Я ничего не понимал и должен был искренне сознаться себе в этом. Если угодно, игра рабочих тоже была построена на контрастах.

А вот и еще впечатление. На палубе парохода стоит пианино. Некто подходит к нему и неумело, тихонько ударяет пальцем по клавише и робко оглядывается на публику. Публика молчит. Он ударяет еще и еще раз. Потом начинает импровизировать, ничуть не заботясь о гармонии. Через минуту он поет, ударяя как попало по клавиатуре

пианино. Около него собирается толпа. Поют уже многие, поют мужчины и женщины. За пианино сидит уже кто-то другой и играет, а инициатор веселья, заломив шапку на затылок и потрясая черными кудрями, не помещающимися в широкополой шляпе его, дирижирует хором и кричит, и поет, и танцует. Разве это не Италия? Италия! Это солнце отражается в душах черномазых итальянцев и поет, и кричит, и танцует в них! Это мы, приезжая в Италию, надеваем черные очки и слабыми, северными, холодными голосами говорим: «Ах, какое солнце», а они, черномазые, размашистые и веселые, как черти, носят это солнце в себе и восторгаются его лучами, не с неба идущими к ним, а к небу идущими из них в их песнях и хохоте! Италия — школа радости, любви, смеха, школа особого способа жизни вприсядку. Я собственными глазами видел, как шофер большого автобуса ловил на улицах Рима, веселья ради, итальянку, гоняясь за нею всей своей громадной машиной. Я буквально выхватил итальянку из-под колес автобуса, но мой «подвиг» был оценен как участие в веселой игре, и шофер вместе с итальянкой, хохоча, направились каждый своей дорогой. И жульничают итальянцы весело и просто. В ресторанах нужно проверять счета — они подаются с расчетом на проверку. Как извозчик запрашивает с расчетом на скидку, так и камерьери (кельнер) пишет с расчетом на скидку! Это в порядке вещей. И ни камерьери, ни посетителю не обидно, когда счет немного убавляется, и оба довольные расходятся.

Извозчик также может не дать сдачи. Он долго не будет понимать вас, когда вы станете требовать сдачу, но если и поймет наконец, то, подняв свою жилетку и указывая себе на живот, просто и убедительно скажет вам: «Volgio mangiare maccheroni!» * — и вы, конечно, откажетесь от сдачи.

Разумеется, все эти и подобные им впечатления не кажутся мне основными и важнейшими для Италии, но что они характерны для нее, в этом я не сомневаюсь. Я даже думаю, что одних впечатлений, связанных исключительно с красотами и величием итальянского искусства, римских развалин, катакомб и пр., было бы недостаточно для того, чтобы *почувствовать* и *полюбить* Италию такой, какова она теперь. Нравы, лица, голоса и смех итальянцев — это другой аспект того, что мы видим в их храмах, музеях и во всей их природе. Итальянцы любят показывать свои достопримеча-

* «Хочу есть макароны!» *(итал.)*.

тельности и любят давать длинные объяснения к ним, но их объяснения помогают понять их страну гораздо меньше, чем они сами, когда с них слетает вежливость перед иностранцами и они остаются сами собой.

Едва ли найдется человек, которому однажды посчастливилось увидеть Италию и который не почувствовал бы желания описать свои впечатления. Италия *требует,* чтобы о ней говорили, кричали и писали. Я также не свободен от этих желаний, но все же я считаю нужным воздержаться, не только потому, что Италия описана многими талантливыми людьми, но и потому, что глубоко убежден в том, что описать ее все-таки нет никакой возможности. Даже репродукции с итальянских картин и развалин становятся понятными и дорогими не раньше чем собственными глазами увидишь все это.

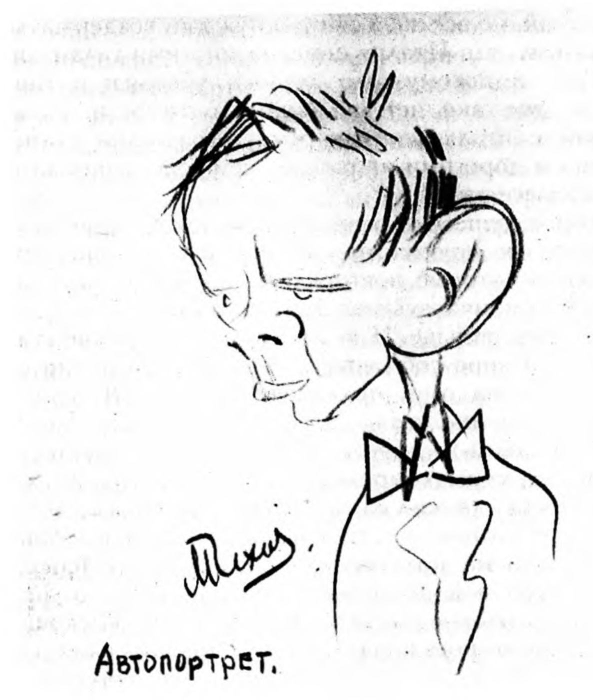
Некоторое душевное равновесие и покой проникали постепенно во всю мою жизнь. Даже мои посещения призывных пунктов, которые повторялись аккуратно каждые три месяца, когда кончалась моя отсрочка, проходили для меня спокойнее, чем раньше. И чем спокойнее и крепче становилось мое душевное состояние, тем с большим удивлением оглядывался я на свои прежние поступки. Я переставал понимать их, и мне казалось, что я вспоминаю не о себе самом, но о каком-то другом, постороннем мне человеке.

В один из первых призывных дней, когда я ехал на поезде в Москву (я жил за городом), мне показалось невыносимым пребывание среди пассажиров и я выскочил на ходу из вагона на полотно железной дороги. Теперь мне непонятен этот мой поступок. Я почти забыл то нервное напряжение, которое заставило меня тогда выскочить из вагона идущего поезда. И многое, многое кажется мне теперь чуждым и непонятным. Странным образом окончилось и мое пристрастие к вину. Однажды утром я проснулся от невыносимой душевной боли. Внезапный и неожиданный приступ нестерпимой тоски охватил меня еще во время сна, и я проснулся, стараясь разгадать причину испытываемых мной мучений. Такой сильной боли и таких терзаний совести я не испытывал еще никогда.

В самом страдании моем была как бы заключена и их причина — мне стало ясно, что причина заключается в вине. Я был поражен таким неожиданным и, казалось, ничем не подготовленным переживанием. Я перестал пить исключительно под влиянием этой пережитой мною муки. Мои попытки вернуться к вину не удавались, потому что вино перестало доставлять мне с тех пор какое-либо

удовлетворение. Все это случилось само собой и как бы помимо моей воли.

Когда мое сознание освободилось от ненормального воздействия алкоголя, я стал успешнее работать в области изыскания театральной правды. Я мог сравнить пребывание мое на сцене в трезвом и нетрезвом состоянии, и мне открылся один важный момент. Актер, опьяняющий себя



Автопортрет

перед выходом на сцену, теряет незаметно для себя особое качество творческой объективности по отношению к самому себе. Он не в состоянии воспринять своей игры объективно, как бы со стороны. Он *не знает*, как он играет. Он ощущает возбуждение, которому и отдается, но он не свободен в этом возбуждении, он захвачен им и не может отвечать за результаты своего «творчества». А между тем актер, обладающий нормальным сознанием, должен во время игры на сцене «видеть» самого себя так же свободно и объективно, как видит его публика. Он должен сам получать впечатление от своей игры как бы со стороны. Истинное творческое состо-

яние в том именно и заключается, что актер, испытывая *вдохновение*, выключает себя самого и предоставляет *вдохновению* действовать в нем. Его личность отдается во власть *вдохновению*, и он сам любуется результатами его воздействия на свою личность. Это знает всякий художник, всякий актер, испытавший истинное вдохновение. Эта объективность спасает актера от рассудочного и грубого вмешательства в свое творчество.

Часто говорят, что творчество должно идти из глубин подсознательной жизни художника, но это возможно только в том случае, если художник умеет объективно относиться к самому себе и не вмешиваться в работу подсознания своими грубыми мыслями и грубыми чувствами.

«Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель...» [33]

или:

«Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон...»

Так говорят поэты о вдохновении и о связанной с ним объективности самого художника. Актер, ищущий своего «вдохновения» в вине, никогда не переживет истинного вдохновения. Он обрекает себя на жестокий самообман.

В умении относиться объективно к себе самому большую роль в моей жизни сыграла одна незначительная, казалось бы, черточка в моей судьбе. Заключается она в том, что я постоянно в пустяках попадаю в смешное положение. И, *смеясь* над собой, я учусь быть объективным к самому себе. (Отличие мое от Епиходова заключается в том, что Епиходов не умеет смеяться над своими «несчастьями» и трагически относится к своей судьбе.)

Имея почетный билет для входа в кино, я был по недоразумению с криком удален из очереди входивших в кино граждан.

Часто, здороваясь или прощаясь с кем-нибудь, я не получаю ответного приветствия.

Иногда от чрезмерной любезности в разговоре с мало знакомыми людьми, стараясь подобрать вежливые и приятные выражения, я говорю «спасибо» вместо «пожалуйста», «будьте здоровы» вместо «здравствуйте», «извините» вместо «до свидания».

Однажды я сидел в гостях у Ф. И. Шаляпина и смущался. Пили чай. Я отпил из своего стакана и, не успев проглотить, заметил, что за столом воцарилась тишина.

Боясь громко глотнуть, я задержал чай во рту. Все по-прежнему молчали. Я чувствовал, что краснею и что меня сейчас спросят о чем-нибудь, чтобы вывести из смущенного состояния. Я решился проглотить чай, но глотательное движение не удалось, и чай тоненькой струйкой, медленно, как из шприца, вылился на скатерть.

Все эти и подобные им пустяки могут иметь большое значение, если найти к ним правильное отношение.

Чем серьезнее относился я к театру, чем больше работал теоретически над вопросами новой актерской техники, тем сложнее становились мои отношения к публике. В прежнее время я чувствовал зрительный зал как единое недифференцированное существо и трепетал перед этим существом, ища его одобрения или боясь его порицания. Но мало-помалу ко мне стали доходить из зрительного зала и другие ощущения. Я стал отличать состав публики. Мне было не все равно, кто сидит в зрительном зале. Я начал чувствовать волю зрителей, их желания, их настроения.

Зрительный зал имеет десятки оттенков, и каждый вечер дает новые нюансы этих оттенков. Зал бывает добрым и злым, легкомысленным и серьезным, любопытным и равнодушным, благоговейным и распущенным. Но в общем настроении, царящем в зале, я различал и молчаливую борьбу, происходившую между отдельными группами. Все это раньше не доходило до моего сознания, и я играл так, как мне подсказывало мое настроение. Но с новым ощущением зрительного зала изменилась и моя игра. Я стал играть так, как того хотели сегодняшние зрители. Это мучило меня, потому что я чувствовал, что теряю самостоятельность и подчиняюсь чужому желанию. Мучение было тем сильней, чем поверхностнее и легкомысленнее был настроен зрительный зал. В угоду ему я начинал играть грубее и проще, почти *разъясняя* свою игру. Но воля зала бывала так сильна, что я не мог побороть ее. Каждый спектакль (в особенности вначале) был для меня тяжелым испытанием. И передо мной встал вопрос, как выйти из этого тяжелого положения.

И я нашел ответ в новой актерской технике. Я понял, что зрители имеют право влиять на творчество актера во время спектакля и актер не должен мешать этому. Та объективность, о которой я упоминал выше, и есть способ дать публике возможность влиять на актера и вносить в спектакль свой оттенок. Так бывает с актером всегда, если он

действительно вдохновлен. И только тогда устанавливается контакт между публикой и актером, когда актер любит публику, *всякую публику*, и когда отдает ей свой *сегодняшний* сценический образ, позволяя этому образу делать все, что потребует от него вдохновение, в котором есть также и воля зрительного зала.

Можно пользоваться, например, советами и указаниями лица, которому доверяешь и мнением которого дорожишь, путем такой отдачи себя его влиянию. Я, например, часто пользуюсь указаниями А. И. Чебана, не беспокоя при этом его самого. Я мысленно сажаю его в зрительный зал во время спектаклей или репетиций и предоставляю ему действовать на меня. Я чувствую при этом, как меняется моя игра, как облагораживается она и какая четкость выступает в моих жестах, словах и целых кусках роли.

Художественное чутье, вкус и мастерство Чебана, которому я беззаветно верю как художнику, начинают действовать на меня или, вернее, *во мне*.

Актер, который «мнит, что творений своих он создатель», отстраняет от себя публику и вызывает в ней протест. Почему говорит поэт, что Аполлон требует его к священной *жертве?* Почему к жертве? Потому, что *отдать* себя вдохновению и через вдохновение *публике, духу времени, эпохе* и т. д.—значит принести *жертву*. Актер, любящий свой собственный произвол, свою личную волю в искусстве, не знает, о какой жертве идет речь в творчестве, и он никогда не в состоянии будет ответить ни эпохе, ни потребностям своего времени.

Как много в наши дни говорят «о созвучности с современностью» и как плохо понимают, в чем заключается эта «созвучность»! Как часто мне бросали упрек в том, что я играю «Гамлета», который не нужен нашей эпохе. Разве дело в «Гамлете» или в какой-нибудь другой классической пьесе? «Гамлет» таит в себе неисчерпаемые богатства для нашей эпохи, и не в нем дело, дело в том, *как и для кого* играть «Гамлета».

Я помню один спектакль «Гамлета», когда аудитория наша состояла исключительно из учителей, съехавшихся в Москву со всего РСФСР. Я помню, как жадно вбирала аудитория все, что происходило на сцене, и как много нового и своего внесла эта аудитория в спектакль. Я благодарен им, посетившим нас учителям, за те безмолвные поправки и изменения, которые они внесли в спектакль. Новая актерская техника, о которой я говорю,—вот ключ к «созвучности с эпохой». Новый, глубокий актер, актер,

жертвенно отдающий себя аудитории,—вот ключ ко всякой современности. Классики, величие которых в том и заключается, что они далеко выходили за пределы своего времени и в своем творчестве затрагивали интересы грядущих эпох, эти классики оживут и заговорят с нами на нашем языке, если мы вместо того, чтобы душить и гнать их, предоставим в их распоряжение новую технику, новое искусство, нового актера, могущего воплотить классика так, *как хочет этого эпоха*.

Новый актер узнает, поймет и учтет желание нового зрителя с его новым сознанием не раньше чем научится путем новой техники *жертвовать* своим произволом, своей личностью. Никакие теоретические трактаты, никакие кабинетные измышления современных мыслителей от театра не найдут доступа в сознание актера. Актер не услышит и не поймет их, не знающих тайны *современности*. Актера нельзя *уговорить* быть *современным*, не указав ему *актерского* пути к тому, как стать современным. *Не от теоретиков театра, но от самой публики, от живого зрителя — вечером, во время спектакля* — должен услышать актер слово, звучащее из современности. Но для этого ему надо иметь орган, которым можно услышать это слово о современности, орган же этот есть новая актерская техника, которая научит актера *жертве* в искусстве, а не произволу в нем.

Сердце сжимается от боли за театр, когда видишь, как злобствующие «теоретики и знатоки *современного* театра» призывают общественность к жестокой и грубой расправе с театром! И как радуется сердце, когда знаешь, что «знатоков» и «теоретиков» театра, в сущности, не так много и что истинные знатоки, любящие и понимающие театр, не позволяют и не позволят им погубить нарождающиеся молодые ростки действительно нового театра. И за это великая благодарность им, знатокам и терпеливым охранителям театра!

Мне ясно, что ближайшей задачей актера является переработка себя самого, своей техники, своего актерского существа. Театр спасет не только новый репертуар, но и новый актер!

Я помню, какую радость доставил мне Моисси своими суждениями о технике, необходимой для настоящего актера. Я помню, с какой любовью объяснял он мне, как нужно ставить диафрагму и дыхание и как обращаться с голосовыми связками и т. д. Он упирался пальцами мне в живот, а сам в это время кричал с восторгом, глядя на меня, как будто кричал не он сам, а я. Я видел, как любит

он технику, как ценит ее и какое громадное значение приписывает ей. И он прав бесконечно! Кому же нужна техника, как не русскому талантливому, пламенному и темпераментному актеру? Я был счастлив, когда узнал, что К. С. Станиславский с восторгом говорит о Моисси и предлагает молодым актерам учиться у него.

Велики обязанности актера перед публикой, но есть некоторые обязанности и у публики по отношению к актеру. Я часто замечал, что спектакль идет хуже, чем мог бы идти при сегодняшнем составе публики, только потому, что публика (или, вернее, некоторая часть ее) не слишком внимательна при самом начале спектакля. Момент, когда раздвигается занавес, есть момент, который актер всегда переживает особенно. Это момент, когда актер получает первую весть из зрительного зала, и часто весть эта бывает печальной вестью о том, что публика «не готова». Сознает это актер или нет, но он теряет нечто от своей силы, когда получает неблагополучную весть из зрительного зала. Публика может повысить качество спектакля своим участием в нем, но может и понизить его чрезмерным спокойствием своим и пассивным ожиданием впечатлений. Публика должна *хотеть* увидеть хороший спектакль, и она увидит его, если *захочет*. Спектакль состоит не только из актеров, но и из публики. С какой завистью смотрел я на публику, когда наблюдал ее в 1925 году во время Международного шахматного турнира в Москве. В присутствии Ласкера, Капабланки, Маршаля и других великих шахматистов публика показала, какие силы она таит в себе и каких спектаклей может добиться, если захочет отнестись к Станиславскому, Мейерхольду, Москвину и другим с тем же вниманием, с каким она отнеслась к Рети, Торре, Боголюбову и т. д.

Многое хотелось бы мне сказать о связи публики и актера, но пусть эта тема войдет в содержание другой моей книги, специально затрагивающей вопросы театра как такового.

Я много говорю о новой актерской технике. Но владею ли я сам этой техникой? Нет, еще не владею. Вот та пограничная черта, на которой стою я теперь и с которой бросаю взгляд на свое прошлое и на свое будущее. Я готовлюсь к принятию новой будущей техники, я жду и жажду ее. Немногие попытки овладения ею показали мне ее неизмеримые глубины и ценности. Я смотрю вперед с надеждой и верой. Я покончил внутренне со всем старым в театре, и мне мучительно трудно доживать в этом старом и бороться с препятствиями, встающими на пути к новому.

В сущности, я не сыграл еще ни одной роли так, как это нужно, и если бы меня спросили, какую из своих ролей я считаю наиболее удачной, я со всей искренностью должен был бы ответить: ту, которую я еще не сыграл.

Публикуется по тексту первого издания: *Чехов Мих. Ал.* Путь актера. Л., «Academia», 1928.

Написана по заказу издательства для серии «Театральные мемуары, судьбы театра и театральный быт в освещении деятелей сцены».

[1] Врач-психиатр В. В. Ольдерогге.

[2] Студия Чехова была создана в 1918-м и просуществовала до 1922 г. В октябре 1921 г. Чехов от руководства студией отказался.

[3] Сын от первого брака, с А. Н. Хрущевой-Сокольниковой, у Ал. П. Чехова были сыновья Николай и Антон.

[4] Чехов был принят в Суворинский театр осенью 1910 г. и проработал в нем два сезона — до июня 1912 г. Роль царя Федора была впервые им сыграна 22 октября 1911 г.

[5] Чехов имеет в виду актрису К. И. Дестомб, и в информационном разделе «Журнала Литературно-художественного общества» также указывалось, что «30 октября утром роль царицы Ирины играет г-жа Дестомб». В программе же спектакля, о котором рассказывает Чехов, значится актриса И. В. Мандражи.

[6] Речь, по-видимому, идет о вечерах, посвященных истории русского театра, организованных Н. Н. Арбатовым силами студентов Театрального училища имени А. С. Суворина в 1907 г. (см. Летопись М. Ч.).

[7] Чехов мог видеть Б. С. Глаголина в роли Хлестакова на сцене Суворинского театра в 1909 г. Рецензент «Петербургской газеты» (1909, 17 сент.) писал: «Хлестаков у Глаголина не фат. Нет, это простодушный юноша с ветром в голове. Он не добр и не зол, он не обманщик, но он безумно молод. И когда он врет в третьем акте, когда берет деньги у чиновников в четвертом акте, когда у него все выходит «вдруг» тут не хитрость, не фатовство. Это говорит в нем легкомысленная, безусая, увлекающаяся зеленая молодость».

[8] Гастроли МХТ в Петербурге начались 26 марта 1912 г.

[9] Чехов был зачислен сотрудником в филиальное отделение МХТ 16 июня 1912 г.

[10] Общество содействия устройству фабричных, заводских и деревенских театров, созданное в 1911 г. при участии В. В. Готовцева, и Дом имени Поленова (Дом театрального просвещения), созданный в 1915 г. художником В. Д. Поленовым частично на собственные средства, разные учреждения, хотя преследовали они аналогичные цели.

[11] Фильм «Трехсотлетие царствования дома Романовых» вышел на экраны в феврале 1913 г.

[12] В апреле 1913 г. Чехов приехал в Петербург с труппой МХТ на гастроли.

[13] Ал. П. Чехов умер 17 мая 1913 г.

[14] Студийная книга хранится в музее МХАТ (КС, 13771). Ее страницы заполнены записями Л. А. Сулержицкого, записями, стихотворениями, рисунками Е. Б. Вахтангова, Чехова, А. А. Гейрота и других студийцев.

[15] Имеется в виду гастрольная поездка МХТ в Киев в мае 1914 г.

[16] Этот случай произошел 13 декабря 1917 г.

[17] Имеются в виду гастроли МХАТ в Западной Европе и Америке в 1922—1924 гг.

[18] Сугубый интерес к вопросам актерской техники возник у Чехова со времени его знакомства с системой Станиславского. Впоследствии, в предисловии к своей книге «О технике актера», вышедшей в 1946 г. в Нью-Йорке, говоря о ее истоках, он напишет, что «подгляд начался в России» (см. наст. изд., т. 2).

[19] С лекциями Р. Штейнера, специально посвященными звуку, жесту, цвету, эвритмии, Чехов познакомился уже после закрытия своей студии, по-видимому, в 1926 г. (см. наст. изд., п. 62).

[20] Театрами Пролеткульта, общественными самодеятельными организациями, как правило, руководили профессиональные актеры и режиссеры. В Москве насчитывалось 17 районных театральных студий.

[21] Спектакль, о котором вспоминает Чехов, состоялся 11 апреля 1921 г. После него студия, получив официальный статус и название Студия М. А. Чехова, была включена в сеть государственных студий при Наркомпросе.

[22] Впервые после отпуска по болезни Чехов сыграл в спектакле «Праздник мира» роль Фрибэ 12 октября 1918 г.

[23] См. наст. изд., п. 38.

[24] Репетиции «Эрика XIV» интенсивно шли в феврале—марте 1921 г. Наибольшее количество репетиций «Ревизора» с Чеховым Станиславский провел в январе, а затем в марте—мае того же года.

[25] Генеральные репетиции «Эрика XIV» состоялись 19, 21, 25 и 26 марта.

[26] Последний спектакль «Потопа» с участием Вахтангова в роли Фрэзера состоялся 14 февраля 1922 г.

[27] Н. А. Чехова умерла весной 1919 г.

[28] Первые зарубежные гастроли студии проходили летом 1922 г.

[29] Эти заседания состоялись 22 и 23 сентября 1922 г.

[30] Более подробно об этом педагогическом приеме см. во вступительной статье М. О. Кнебель к первому тому настоящего издания и в ее книге «Вся жизнь» (М., 1967, с. 126—128).

[31] 5 июня 1924 г. Первая студия получила помещение Нового театра (ныне Центральный детский театр), а с 13 августа стала называться МХАТ 2-м.

[32] Первая поездка Чехова в Италию состоялась летом 1925 г.

[33] Стихотворение А. К. Толстого.

ЖИЗНЬ И ВСТРЕЧИ

Первый человек, которого я «встретил» в жизни, человек, глубоко поразивший меня, был мой отец. Я трепетал перед ним, изумлялся ему, боялся, но не мог полюбить никогда. Для меня он был страшен во всех своих проявлениях. Сила его взгляда и голоса, его рост и атлетическая фигура пугали меня. Физические, душевные и умственные силы его казались мне безграничными. Но он был слишком большой оригинал, и это помешало ему использовать свои знания и громадную жизненную энергию сколько-нибудь систематически.

В играх моих я имел доброго, славного друга. Он действовал на меня успокаивающе, приучая меня к систематическим действиям даже во время игры. И сам он играл со мной в шахматы, в теннис и участвовал в беготне и в шалостях на дворе. Это был наш жилец, скромный, веселый бородатый мужчина. Работа у него была ночная. Возвращался он утром усталый, слегка похудевший, но бодрый и радостный. Я ждал его возвращения с нетерпением. Издали завидев его фигуру, его размашистую, мягкую походку, плохонькую широкополую шляпу и драное, залатанное пальто, я бежал к нему навстречу и повисал у него на руке. Его русское лицо было чем-то похоже на лицо Антона Павловича Чехова. И это особенно привлекало меня к нему. Звали его Степан Степанович Данилов.

И все же, несмотря на благотворное влияние моего друга, мучительное «не успею!» быстро развило во мне привычку к хаотическому образу жизни. Моя страстная натура помогала этому. Я бросался от одного дела к другому, от одной цели к другой без разбора, не спрашивая, возможно или невозможно осуществление моего желания. Игры мои были страстны и преувеличенны. В комнате появлялись поленья,

доски, листы железа, и когда уже не оставалось места для постройки, я изыскивал способ разрушить свое грандиозное здание так, чтобы достигнуть наибольшего эффекта. Поленья, доски и железо с грохотом рушились, приводя в отчаяние мою мать и старую няню. Я же испытывал восторг от «величия» совершающегося. В войну играли все мальчики той дачной местности, где мы жили. Драки были настоящие, с поранениями и увечьями. Однажды, с энтузиазмом верности служа своему «генералу», я вместе с отрядом бежал на врага. Я видел только спины своих соратников и, доверяя их мужеству и военному гению, бежал сзади всех. Но вдруг они остановились, и я увидел их лица и направленные на меня «ружья». Что случилось? Враг напал сзади? Я обернулся. Никого. И тут я вдруг понял: измена! Отряд, во главе с генералом, изменил. И кому же? Мне, верному рядовому. Мне одному! Изменил и присоединился к врагу. Когда произошел заговор, я не знаю, но было страшно, оскорбительно и стыдно. Я бросился к матери и рыдал безутешно, не умея объяснить, что случилось со мной, с моей душой. В минуту измены я что-то узнал, что оставило след навсегда в моей жизни.

После ужаса «военной измены» я спрятался внутренне, ушел в себя, стал еще более труслив и незаметно для себя, в виде самозащиты, научился улыбаться тем, кого боялся. Уже и тогда я смутно чувствовал стыд и недостойность такого средства защиты, но другого не было еще в моем распоряжении.

Был у меня и еще друг помимо Степана Степановича. Тоже бородатый, скромный и радостный, но был он бродяга и пьяница горький. Малоросс, от природы философ, он всегда чего-то искал, куда-то стремился, всех любил, беседовал с птицами, понимал небеса, был чист душою и честен. Бродяга — не жулик. По фамилии: Ларченко, по имени-отчеству: Василь Осич. Он пил для экстаза. Места жительства не имел и спал где придется. Чаще всего у нас на дворе, в бане или в оранжерее. Когда приходила нужда и было не на что выпить, он высматривал, не стоит ли где мать у окна, и когда замечал ее, срезал веточку с дерева, снимал шапку и ждал платы за труд: дескать, видите, за садом хожу! Получив пятачок, он выражал свою благодарность по-своему, одним жестом, без слов: взмахнув рукой вверх, он с чувством хватался за шею и затем, подбросив бороду снизу, ковырнув рукой в воздухе около уха и завернувшись большим пальцем в затылок, делал паузу. Потом, снова чеснув в бороде, хватал шапку под мышку и походкой

с припрыгом несся в кабак. Я изучил его жест в совершенстве и, применив его в роли на сцене, привел в восторг публику.

Скоро, шатаясь, Ларченко снова являлся. Он был в экстазе. На голове нес лоток, с лотка свисали цветы и сыпались мелкие камушки. Весь его вид говорил: «Поглядите, я — человек, я — торговец, торгую цветами!»

— Цветики, цветочки! — кричал он на всякие голоса, то блаженно, то с нежностью, то с ухарским счастьем.

Проходя мимо окон, он оборачивал голову вместе с тяжелым лотком и хохотал, сияя любовью и к нам и ко всему белому свету. Ноги его сами собой начинали налаживать пляску, угрожая лотку. Мы отходили от окон, чтобы спасти цветы от погибели. Он удалялся, но еще было слышно:

— А вот они, цветики, вот полевые! Ах, и цветики, эх, распрекрасные!

Но бывало, экстаз заводил его и в область науки. Он погружался в канаву и длинной веревкой измерял ее, что-то ворча и шепча, путаясь в собственных сложных до крайности жестах.

— Что ты делаешь, Вася? — спрашивал я.

Он с восторгом глядел на меня своими хохлацкими, лучистыми глазами и, задыхаясь от чувств, выговаривал:

— Землемер я... простите!..

И — жест.

Встречаясь с отцом, он молчал, украдкой косясь на него. Отец тоже косился. Оба с хохлацкими душами, они и без слов понимали друг друга. Так могли они подолгу простаивать вместе, не то договариваясь, не то совещаясь о чем-то.

И договорились однажды.

— Ну так вот,— сказал сурово отец,— так и будет!

Ларченко снял шапку.

— Довольно бродяжить. Вот тебе комната в доме, вот тебе ключ. Помесячно — жалованье. Ты — дворник. И ни капли! Ни-ни! Если замечу — каюк!

Трудно сказать, кто больше был рад — Василь Осич или я. Теперь я буду видеть его каждый день, когда захочу!

Сад был выметен, ветки с деревьев сострижены, цветы пересажены, предметы на дворе передвинуты, лопата до блеска начищена, и когда все было сделано, снова был выметен сад. Ключ то и дело переходил из кармана в карман, отряхивались штаны для изящества, прутиком выбивалась лохматая шапка, а взгляд Василь Осича все искал нового дела.

Он стал серьезен, солиден и с достоинством кивал голо-

вой проходившим по улице бродягам-приятелям. А те подмигивали ему, как будто себе на уме.

Кушал он в кухне с прислугою. После завтрака ему подавали большую кастрюлю жидкого кофе, и он долго, со смаком занимался ею. Не только лицо его, но и затылок и спина выражали: «дворник фрыштыкает». Откушав, Василь Осич деликатно отставлял пустую кастрюлю, осторожно, чтобы не загреметь стулом и не стучать сапогами, шел к двери и, рыгнув на всю кухню, скрывался.

Я хоть и часто видел теперь Василь Осича, но прежней веселости не было.

Прошел месяц.

Однажды ночью, когда все уже спали, под окнами дома раздалось залихватское пение с вариациями и вокальными импровизациями всякого рода.

Я узнал голос (скорее душу) моего друга и, вскочив с постели, высунулся в окно.

— Вася, милый, иди скорее спать!

— Царица небесная,— закричал Вася, увидев меня.— Я есть служащий человек! Мне теперь сам черт по колено! Чеховский дворник я!

— Завтра, Вася, иди к себе,— умолял я его,— услышит отец — пропадешь!

«Ах ты, сукин сын, камаринский мужик!
Ты не хочешь своей барыне служить!..»

Вася размахнулся и, бросив шапку на землю, пустился отплясывать камаринского.

— Четыре отделения в голове человеческой! — кричал он.— В одном умственность, в другом дурственность, в третьем невозможность, а в четвертом...

Окно отца растворилось.

Я никогда не узнал, что было в четвертом отделении. Наутро Василь Осич был изгнан отцом.

Через несколько лет я случайно узнал, что умер Ларченко одиноко, где-то в казенной больнице.

Были типы и другого рода. Запомнилась мне фигура «печника». Тощий, высокий, в бабьей кофте, в штанах чуть пониже колен (низ давно обтрепался) и без шапки. Густые, лохматые волосы делали его голову несоразмерно большой. На исхудалой шее она казалась мне пробкой в бутылке шампанского. Кудри волос закрывали половину лица и кольцами падали по обе стороны распухшего сизого носа. Он громко и часто чихал, приводя меня в восторг тем особенным криком, который он изобрел для своего и без

того выразительного чиханья. Приветствовав нас, он встряхивал кудрями и шел дальше, неизвестно куда. «Печником» он назывался потому, что из дырявого кармана его всегда торчала лопаточка для смешивания известки и глины.

Обойдя в первые дни все притоны, отец уже оставался безвыходно дома во все время своей болезни.

Часто ночь начиналась игрою в шахматы. Несмотря на большое количество выпитого, отец никогда не терял способности мыслить и играл умно и смело. В его большом кабинете с притушенной, часто коптившей керосиновой лампой, среди множества книг, я погружался в таинственную атмосферу. Шахматная игра кончалась, и отец начинал рисовать карикатуры.

Когда рисование надоедало отцу, он начинал показывать мне физические и химические фокусы. Под его «магическим» влиянием то тут, то там — на полу, на столах, на полках с книгами — вспыхивали разноцветные огни, закипали сами собой жидкости в стеклянных сосудах, образовывались красивые кристаллы в колбах, из банок поднимались густые пары и, рассеиваясь, исчезали под потолком, в бутылочках происходили небольшие взрывы, горели куски проволоки, и все это я приписывал необыкновенной и непонятной мне силе отца.

Фокусы сменялись рассказами о знаменитых авантюристах. Их отважные проделки всегда удавались: они были свободны от страха смерти и рисковали своими жизнями так же, как и чужими.

Наступала вторая половина ночи. Отец садился на диван и начинал рассказывать о звездном мире. Внезапный взмах его руки вычерчивал орбиту планеты, и она неслась в пространстве, следуя жесту отца. Недвижный пояс знаков зодиака, охвативший весь звездный мир, был мне виден в остановившемся, далеко устремленном взгляде отца. Взгляд этот был страшен и холоден. Он внезапно выкрикивал одно-два слова, и спина моя холодела. Но я не мог и не хотел выходить из этой душной атмосферы ночи, в которую вовлек меня отец. И хотя душа моя с жадностью вбирала в себя космические картины, так искусно изображаемые отцом, все же мрачны и бездушны казались мне эти туманности, метеоры, кометы, дико носившиеся в мировых пространствах. Человеческое существо всегда выступало в рассказах отца как ничтожное, случайно возникшее явление. *Какая-то* комбинация *каких-то* сил, *когда-то и где-то* столкнувшихся, зародила сознание! Значит — чудо? Но отец говорил — чуда нет. Случай! Но кто же его делает? Кто им «заведует»?

«Случай» рисовался мне как умный, хитрый, очень большой, все видящий, все могущий, все вперед рассчитавший НЕКТО. Но был он так одинок, этот НЕКТО, так жалко было его, что слезы душили меня. Обо всех он заботится, все для всех делает, создал мир, а его знать не хотят.

Начинало светать. Отец вставал, падающей походкой шел к окнам, раздвигал шторы, тушил лампу и снова тяжело опускался на диван.

Теперь отец говорил о сознании. Возникшее из НИЧТО, оно, миллионами лет подвергаясь «случайностям», достигло наконец своего апогея в прекрасной, жаркой, солнечной Греции. Человек, такой ничтожный, затерявшийся в космических вихрях, в новом виде представал передо мной. Фигуры первых философов Фалеса и Анаксагора, с их учениями, сменялись другими, столь же чудесными. Вот гигант Аристотель, вот его учитель Платон, вот различия их образа мыслей. Все картинно, ярко, понятно и связно. Шаг за шагом вел меня отец по широким и узким, прямым и кривым путям развития человеческой мысли. Хотя и усталый, с отяжелевшей головой, я все же напряженно старался слушать отца и с уважением вглядывался в фигуры мыслителей, являвшихся моему воображению. Минуя христианство, отец вел меня дальше, в средние века. Греция оставалась далеко позади. Новые образы представали передо мной. И хотя мы шли дальше и дальше, но один образ не хотел покинуть нас. Старый грек шел неотступно за нами. Он мешал мне следить за рассказом отца. Я пытался не раз отогнать его. Он исчезал на минуту и тут же снова являлся. Чем ближе подходили мы к нашему времени, тем курьезнее выглядел грек-старичок. Вот уже и Кант. В мастерском рассказе отца даже этот мыслитель становился понятен мне.

Откуда брал отец эти дивные примеры, сравнения, образы, так облегчавшие мне понимание философских концепций? Но старик грек положительно мешал мне. Он не вязался ни с атмосферой раннего утра, ни с моим упорным желанием оставаться серьезным. Против воли я вспоминал о веселом Степан Степаныче. Захотелось, чтобы и он взглянул на грека. Нет, буду слушать отца. Может быть, завтра удастся уговорить Ларченко сесть в бочку? Но все это завтра. Степан Степаныч, наверное, пройдется Александром Македонским. За сараем, я знаю, есть для Васи подходящий фонарь. Но все это после. Иногда мне казалось, что отец не только рассказывал, но изображал и Шопенгауэра, и Ницше, и Гартмана. Уж очень ярко я видел их. Но не только их, но их *мысли*, казалось, играл он. Как он делал

это? Можно, пожалуй, у няни для Васи достать простыню. Я что-то прослушал в рассказе отца. Да и сам он уже невнятно произносил слова. Было почти совсем светло. Хотелось на двор, в сад, на свежий воздух, но глаза слипались, и смешил грек. Подходила мать, брала меня за руку и вела в спальню.

Вдруг наступал день, когда отец, всегда неожиданно для самого себя, отставлял недопитый стакан и говорил: «Кончено!» Болезнь проходила внезапно, и отец начинал работать без устали. Он быстро возвращал все пропитые и розданные деньги. Он был членом Академии наук [1], и его литературные, беллетристические и научные труды ценились и хорошо оплачивались издателями.

С годами запои отца становились все чаще и продолжительнее, и он спился быстро и окончательно после того, как потерял своего единственного друга, которого нежно любил и перед которым преклонялся. Другом этим был брат его Антон Павлович Чехов. Их переписка, полная юмора, взаимной любви и глубоких мыслей, была после смерти отца и А. П. Чехова подобрана мною в хронологическом порядке. Известие о смерти А. П. Чехова не только вызвало приступ болезни отца, но и изменило его характер. Он стал как-то бесцельно метаться, меньше работал, душевно ослаб и стал делать ненужные, ничем не оправданные вещи. Он вдруг ушел из семьи, без причины, стал жить один, но постоянно звал к себе мать и меня. Терпел ненужные, мелкие неудобства, путешествовал тоже бесцельно, тосковал — и скоро вернулся в семью. Но вернулся больным и приговоренным врачами к смерти. Умер он в тяжких мучениях.

Смерть отца произвела на меня странное впечатление. *Не так* должен был умереть, казалось мне, такой сильный, всегда неожиданный и страшный человек. Я видел, как он задыхался, как кошмарные видения терзали его душу, и в минуты, когда к нему возвращалось сознание, ужасался его непросветленному гневу, даже злобе на долгие свои страдания. Я все ждал от него в эти ужасные дни и ночи какой-то новой правды, невысказанной им до сих пор. Когда последняя судорога пробежала по его лицу, когда он перестал дышать и метаться и лежал с открытым ртом и открытыми, никуда не смотрящими глазами, я все еще ждал. Но «аккорд» остался неразрешенным. Я отошел от его постели, лег и сам перестал двигаться. Это мое состояние длилось до тех пор, пока я не нарисовал его лицо в момент его смерти. Рисунок производил неприятное впе-

чатление, и домашние забросили его куда-то. Но мне стало легче, и я начал быстро забывать отца.

Полное «разрешение аккорда» я осознал в себе только после того, как сыграл на сцене три различные смерти.

Иоанн Грозный, умирая, увидел шутов и скоморохов, с диким визгом, свистом и кривляньями не то провожавших его из этой жизни, не то встречавших на пороге будущей. Его растерзанная и грешная душа все же увидела искаженный облик потустороннего[2].

Эрик XIV за мгновение до смерти тоже взглянул в тот мир, куда вела его судьба. То, что он увидел, было светом по сравнению с его темной, безысходной жизнью. Он весь раскрылся, и его пораженная, хотя еще не понимающая душа страстно устремилась навстречу неведомому — и он умер.

Гамлет принял смерть как знающий: он *перешел* спокойно, с ясным сознанием, как бы осторожно сложив с себя свое тело.

Все три смерти были для меня не только уходом *отсюда*, но и различным вступлением *туда*. Я постарался передать это публике как в игре, так и в нюансах постановок. Так, изобразив три смерти на сцене, я пережил то, чего не хватало мне в смерти отца.

Воспоминания мои об А. П. Чехове, к сожалению, крайне скудны.

Я помню, например, себя сидящим на коленях Антона Павловича (мне было тогда, вероятно, шесть-семь лет). Антон Павлович нагибается ко мне и ласково спрашивает о чем-то, а я смущаюсь и прячу от него лицо.

Вспоминаю, как отец мой в первый раз привез меня в Ялту[3] и вошел со мной в кабинет Антона Павловича.

— Это кто же? — спросил он, протягивая мне руку.— Антон? (Другой сын моего отца.)

— Нет, это Мишка.

— Ну, здравствуй, Миша.

В это время Антону Павловичу подали пакет с книгами, только что принесенный с почты. Это было роскошное издание «Каштанки».

— Читал ты «Каштанку»? — спросил Антон Павлович.

— Нет,— ответил я.

— Ну так вот тебе, — он подал мне книгу,— пойди и прочти. А «Белолобого» читал?

— Нет.

— Тоже прочти. Дай-ка мне книжку, я тебе надпишу.

Еще запечатлелась в моей памяти прогулка с Антоном Павловичем по ялтинской улице. Он, худой, сгорбленный, тихо шел, опираясь на палку. Уличные мальчишки прыгали вокруг него, крича:

— Антошка — чахотка! Антошка — чахотка!

А он, ласково улыбаясь, глядел в землю.

Как-то вышел он к вечернему чаю в столовую, где сидели его мать Евгения Яковлевна, моя мать и я. Он, очевидно, долго писал перед этим — взгляд его был несколько рассеян и счастливая улыбка временами играла на его губах. Ему подали чай, и он своим тихим, теплым баском сказал:

— Ложка собакой пахнет.

Мать его встревожилась и стала уверять, что ложки, да и вся посуда моется в кухне хорошо.

— Что это ты, Антоша, какая собака, откуда!

Я закатился смехом и видел, как Антон Павлович, как бы исподтишка, улыбаясь глазами, поглядывал на меня.

Сиживал я у него в кабинете, молча, часами, когда он писал. Я сгорал от любопытства узнать, что стоит у него в углу в длинном закрытом футляре. Разглядывал множество маленьких вещичек, лежавших на его письменном столе, и хотел, чтобы он дал мне их. И он, действительно, вдруг переставал писать и давал мне одну из вещичек, давно облюбованных мною.

— Спасибо, — говорил я басом от смущения и тотчас же намечал другую вещичку. Скоро у меня набралось много «подарков» Антона Павловича.

Собирал он медные копейки в большую фарфоровую вазу. Сколько накопилось, мне узнать не удалось — ваза стояла высоко на камине.

Приезжал раз Орленев. Он шумно, размашисто ходил по кабинету, громко рассказывал эффектные истории, иногда останавливаясь в картинной позе против Антона Павловича. Мне казалось, что молча слушавший Антон Павлович утомлялся, следя за беспокойной фигурой Орленева. Но недружелюбного выражения я не заметил ни разу на его лице.

Забрался я однажды в спальню Антона Павловича, когда его не было дома. Над его кроватью висела большая картина, написанная масляными красками братом его, художником Николаем. Картина изображала бедную швею с измученным, усталым лицом, опустившую руки на колени. То, что она шила, упало на пол. На столе горела маленькая тусклая керосиновая лампа. Худая рубашонка сползла с плеча швеи. В грустном, почти плачущем лице ее я узнал

мою мать. Я вышел из спальни, и на меня нашла задумчивость. Когда я подрос, мне рассказали, что Антон Павлович и моя мать любили друг друга. Почему они не женились, осталось для меня неизвестным.

С самых юных лет я был в состоянии непрестанной влюбленности.

Влюбленность делала меня застенчивым и мрачным. Я краснел, становился особенно неловким и думал:

Вот разлюбит! Вот уже разлюбила!

Когда собиралось много детей и затевались игры, я заранее обижался на всех, зная, что что-нибудь будет не так.

Играли однажды в «слова». Бросали друг другу платок, говоря первый слог слова. Тот, кто ловил платок, должен был слово докончить. Я бросил платок «ей», той, кого любил.

— «Жо..!» — крикнул я и в ужасе схватился за голову. Потом застонал и поник на стуле. Все испугались и затихли. Девица постарше, руководившая нашей игрой, помолчала, подумала и сказала:

— Ну что же такого, ну: «Жо-равль».

Ей поверили, успокоились и продолжали игру. Уши мои горели, лицо стало неподвижным, нижняя губа сдвинулась и не могла попасть на место. Я знал, что я некрасив, но все же *теперь* я любил ее больше, чем прежде. После того что произошло, *что* она слышала от меня сейчас, мы уже близкие люди. Уж раз *это* слово сказано — больше стесняться не надо. Теперь мы свои, мы — как муж и жена. Может быть, встать и сказать всем, что мы любим и никогда уже теперь не расстанемся?..

Я взглянул на нее.

Она с визгом тянулась к платку и, не вставая со стула, прыгала на месте. Платком завладел длиннолицый мальчишка в противных зеленых чулках. Он дразнил ее с глупым смехом.

Как она может?! В такую минуту! Таращит глаза на него! Может, дать ему по затылку? И зачем я сошелся с тобой! Домой хочу. Надо как-нибудь сделать, чтобы не жить поскорее.

Любовь моя кончилась.

Моя мать и старая няня были первыми зрителями моих «домашних спектаклей». Я собирал со всего дома одежду: отцовские пиджаки, нянины юбки и кофты, шляпы мужские

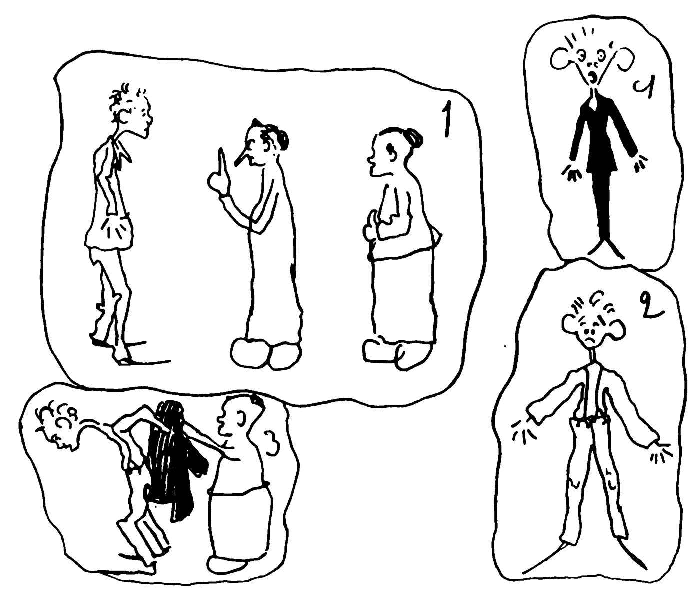
и женские, зонтики, галоши — все, что попадалось под руку, и начинал импровизировать без предварительного плана, без цели. Я брал первую попавшуюся под руки часть одежды, надевал на себя и, надевши, чувствовал, *кто я такой.* Импровизации были юмористическими или серьезными в зависимости от костюмов.

Но, что бы я ни изображал, реакция няни была все та же: она закатывалась долгим свистящим смехом, переходившим в слезы.

— Наш-то, наш-то! — приговаривала она, утирая глаза подолом юбки.

Няня никогда, до конца дней своих, не усвоила мысли о том, что я вырос. Точно так же реагировала она и на мою игру, когда видела меня на сцене МХТ.

Иногда, рассердившись, она пугала меня, как маленького:



Картинка семейной жизни

— Вот ужо погоди, я уеду от тебя, — говорила она.

— Когда, няня?

— А вот числа 34-го и поеду!

Видя меня за книгой, за письменным столом, она осторожно входила, останавливалась в дверях и делала знаки. знакомые и понятные мне с детских лет.

— Милый, поди сделай...— говорила она,— уж время тебе.

Когда я женился, она сразу же взяла на подозрение мою красавицу жену и, многозначительно кивая матери головой, шепотом говорила:

— Уж больно красива! Не обошла бы нашего-то. Ну да я дознаюсь!

Я чувствовал себя счастливым, только когда импровизировал. Попробовав однажды следовать написанному тексту, я растерялся, расплакался и в отчаянии убежал «за кулисы» (простыня на веревке отделяла зрительный зал от сцены). Публика утешала меня, но я решил «бросить сцену навсегда». Почему я должен переносить такие мучения, если я могу стать хирургом или пожарным? Но «хирург» продолжал играть, если и не на «настоящей сцене» (за простыней на балконе), то на улицах, перед дачами соседей, во время перемен в гимназии и, наконец, в одиночестве, для самого себя.

Местный клуб устраивал любительские спектакли. Я был приглашен принять участие в одном из них. Появившись в первый раз перед большой публикой в качестве «смешного» старичка дядюшки, я неожиданно для себя очутился на середине сцены. Сконфузившись и не имея мужества ни сесть, ни отойти в сторону, я стал говорить «хэ-хэ-хэ» (ведь роль была комическая) и переминался с ноги на ногу. Отец прислал за кулисы сказать мне: «Не качайся, болван!» Но Степан Степаныч с восторгом принимал все мои выступления.

Клубные спектакли решили мою судьбу. Я перестал учиться и сосредоточил свой интерес на любительских спектаклях. Меня отдали в театральную школу Суворина.

Не могу сказать, чтобы я учился театральному искусству в школе. Один из преподавателей, например, учил нас изображать гнев в четыре приема: 1 — топнуть ногой, 2 — поднять руки кверху, 3 — крикнуть с закрытым ртом, 4 — дважды быстро скрестить кулаки над головой. Другой показывал прием «сложного падения», в то время когда вы, играя сыщика или полицейского, схватываете бандита и вместе с ним в борьбе падаете на землю. Третий просто выкрикивал горячо и с душой: «Лепите, детки, лепите!» Учитель грима (морской офицер) стирал с наших лиц неудававшиеся ему гримы своим носовым платком. Он смачивал его водой или просто поплевывал на него, приговаривая:

— Эх, тут бы надо растушевочкой!..

Незабываемыми учителями были для меня актеры Александринского театра Варламов, Давыдов, Стрельская и вся плеяда русских театральных гениев того времени. Я поражался тем чудесам, которые они творили на сцене. Когда фигура Варламова или Давыдова появлялась на сцене, я, как и всякий зритель, вдруг каким-то непостижимым образом угадывал вперед *всю жизнь*, *всю судьбу* героя. Еще не было произнесено ни одного слова со сцены, но зритель уже встречал Варламова, Давыдова, Далматова, Стрельскую смехом, слезами, негодованием, восторгом, состраданием, гневом! Силой своего дарования они делали зрителя прозорливцем. И все, что видел и слышал зритель потом, следя за их игрой в течение вечера, все вызывало в душе его чувство: «да, да, я так и предвидел, так это и должно было быть!» И никогда не изображали эти чародеи *образ* данной роли *только*. В их исполнении это всегда был *праобраз таких* людей, *таких* душ, *таких* переживаний человеческих. Их «несчастный» герой заставлял содрогаться зрителя от того, *что* раскрывалось перед ним как человеческое страдание *вообще*. Оно, как обертон в музыке, витало около них. А их юмор? Ни Варламов, ни Стрельская, ни Давыдов не смешили публику *текстом автора*, как это делают современные актеры, принимая смех зрителя на свой счет. Они заставляли смеяться тому душевному состоянию, в которое приводили себя, в то время как текст автора они произносили легко и свободно. Их *души* становились смешными, независимо от текста.

Вот уже больше тридцати лет прошло с тех пор, как я видел этих чародеев на сцене, но я не забыл и не могу забыть сотен и сотен деталей в их игре. Вот Стрельская обмахнула пыль с портрета умершего сына — и зал зарыдал от боли. Для меня это — чудо. Далматов в комической роли, дымя сигарой, говорит: «Байрон, Шекспир, Гёте, Вольтер...» — и вы видите, что Шекспира-то, именно Шекспира — он не читал! Что-то случилось еле заметное, нет, совсем незаметное с его сигарой, с дымком, и по ним вы знаете: *не читал!* Разве это не чудо? Варламов — Пищик в «Вишневом саде». Он узнает, что дом продан. Короткая пауза, пять-шесть секунд. Варламов взглянул на стул рядом с ним, на окно, на портьеру, на пустое пространство стены — и все изменилось: на сцене, в зрительном зале, в сердце зрителя, в атмосфере спектакля. Ясно: *кончилась жизнь в этом доме!*

О, они знали, что значит *актер* и как надо играть. Они знали, но другим передать не могли. Все делалось «божиею

милостью» у этих гигантов. И в их время они были правы. *Им* не нужно было ни школы, ни режиссера. Но времена изменились. «Божия милость» оставила нас, а мы все еще не хотим ни школы, ни режиссера. Время скажет свое. Придет новое поколение и на новых началах построит театр. Ум, знание, работа и техника поведут театр вперед. И тогда «божия милость» снова сойдет на актера, хотя и по-иному. Будущее поколение, пережив вторую мировую войну и все последствия ее, поймет, что современный театр выглядит так же старомодно, как выглядел бы сегодня военный курьер, посланный на лошадях с эстафетой из Каира в Алжир. Только испорченность современной публики, недомыслие критиков и наивность актеров позволяют закрывать глаза на правду современного театра.

Глаголин давал мне все новые и новые роли самого разнообразного характера. Даже женскую роль сыграл я в водевиле, поставленном Глаголиным[4]. Он сам играл «Орлеанскую Деву» и оставил в моей душе неизгладимое впечатление. Я был очарован его смелой и прекрасной игрой.

В первый раз я увидел русскую провинцию, когда труппа Малого театра совершала гастрольную поездку[5]. Русская публика всегда любила театр, но такого обожания актеров и преклонения перед театром, как в русской провинции, я не видел никогда и нигде. Зритель, приходя на спектакль, становился другим человеком. Жил он, этот провинциальный зритель, в Миргороде или в том богоспасаемом городе, где франтил почтмейстер и разводил гусей с гусенятами Ляпкин-Тяпкин. Что окружало его изо дня в день? Посмотрите на вывески провинциальных магазинов. Вот молочное заведение. Баба в платочке доит корову. Силой таланта художника она глубоко вписана в самую корову, а огненно-красный петух на заднем плане превосходит по величине и корову и бабу, вписанную в нее. Клюв петуха широко раскрыт — он поет. Тело не участвует в пении. Оно как бы покоится на нашесте. Ноги схвачены художником в момент стремительного бега. Вот парикмахерская. Дама с лицом рыженькой лошадки упирается головой в верхний край вывески. Прическа не поместилась. То же случилось и со стоящим около нее парикмахером. Он, как секирой, замахнулся на нее страшной гребенкой. Две трети вывески заняты его и ее ногами. Несомненно, художник начал писать свою композицию снизу, с ног, и, не рассчитав расстояния, почти обезглавил своих героев.

Жители Миргорода не видели, как безвкусны их костюмы, как смешны шляпки их дам, но, приходя в театр, они

вдруг начинали понимать тонкости переживания человеческой души, с трепетом следили за сложными судьбами героев и героинь, шли уверенно в душевные изгибы сарказма, юмора и тоски, куда вели их Гоголь, Чехов, Тургенев. Зародившееся во мне тогда смутное чувство той роли, которую может играть театр в человеческой культурной жизни, окрепло и получило ясные формы, когда за границей я увидел, какое ничтожное значение имеет театр в жизни общества, на какой низкой ступени развития стоит он и вся актерская масса.

Сейчас театр болен. Иногда хочется сказать — безнадежно. Но это несправедливо, конечно. Театр оживет и выйдет на новую дорогу. Правда, болезнь его не слишком почтенная: натурализм, вульгарный и плоский. Но он достиг уже высшей точки своего развития, и теперь можно надеяться на оздоровление.

В самом деле, как может развиваться натурализм дальше, после того как публика видела на сцене: муж сознательно сводит с ума жену; человека давит поездом; вампир (во фраке) высасывает кровь девушки; «герлс» долго и искусно раздеваются на сцене или носят декольте, прикрытое только тонким газом? Нервы зрителя притупляются, требуют нового, более сильного раздражения, а его уже нет в сокровищницах натурализма. Надо менять направление. Надо лечиться. Характерной чертой натурализма является его безыдейность, его *немудрость*.

Разве в наши дни не выковывается мудрость для будущего? Я сомневаюсь, чтобы матери, отцы, братья, сестры, жены, невесты, дни и ночи представляющие себе, *как* погиб их любимый на фронте, *долго ли* он страдал, *что* хотел сказать им, умирая,— я сомневаюсь, чтобы эти люди снова захотели смотреть человека, раздавленного поездом, или слышать плоскую «современную» шутку со сцены. Да и те, кто вернутся живыми, захотят ли *они* этого? Верно ли мы представляем себе их возвращение? Мы знали их *до* войны, но узнаем ли *после!* Те, кто вернутся другими,— захотят перестроить и прежнюю жизнь и прежнее мировоззрение.

В том многом, что, вернувшись, они скажут нам, будет и слово, обращенное к натурализму в искусстве. И *этого* слова натурализм не выдержит.

Будем надеяться.

Поездка Малого театра по провинции проходила больше чем весело. Дисциплина отсутствовала, но я не замечал этого. Я еще не был знаком с театром стиля МХТ. «Место актера в буфете»,— думал я и не стеснял себя в удовольствиях.

Когда театр въехал в черту оседлости, благодарная еврейская публика стала заполнять зрительный зал. В одной из пьес я играл еврея-ростовщика, вроде Шейлока, и мои товарищи подшутили надо мной. После одного из спектаклей, разгримировываясь, я почувствовал себя окруженным странной атмосферой. Товарищи мои были как будто чем-то озабочены, перешептывались и украдкой поглядывали на меня. Их беспокойство передалось и мне. После долгих колебаний, сомнений и подготовлений мне сообщили, что еврейское население города собралось недалеко от театра и поджидает меня, чтобы избить за тот отрицательный тип еврея, который я изображал в сегодняшнем спектакле. Ужас охватил меня. Прежде чем сообразить, что я делаю, я сбросил свое пальто и шляпу и, схватив чье-то чужое, очень большое пальто и такую же большую соломенную шляпу с полями, выбежал из театра. Евреи, попадавшиеся мне на улицах, шарахались в стороны от меня, а я — от них. Я бежал зигзагами, как атакованный стрелок, направляясь на запасные пути железной дороги, где стоял наш вагон. Товарищи, невидимо для меня, бежали за мной, наслаждаясь достигнутым эффектом.

Параллельно с актерской, веселой и праздной жизнью я вел другую, ни в чем не похожую на первую. Среди персонажей, окружавших меня в этой жизни, выделялись три почтенных старца. (Впрочем, один из них был сравнительно моложе других.) Они были моими наставниками. Один из них старательно убеждал меня в том, что жизнь есть беспощадная борьба за существование и что мораль и религия — только иллюзии, хотя, может быть, и прекрасные. Что я сам, в конечном счете, есть только *мое тело*, со всем тем, что я унаследовал от моих родителей. Этим наставником был Чарлз Дарвин. Другой тратил свое красноречие на то, чтобы объяснить мне, что если по упрямству моего характера я непременно хочу видеть и ценить *душу* в человеке, то я должен делать это по крайней мере соответственно научным методам, то есть видеть вещи объективно, такими, каковы они есть на самом деле, независимо от моих симпатий и антипатий. И он показывал мне подсознательное человеческой души со всей нечистотой и сексуальными ее импульсами. Это был Зигмунд Фрейд. Третий наставник старался сделать для меня мирок, где царили наследственность, борьба и сексуальные импульсы, насколько возможно, привлекательным. Он опьянял меня очарованием тоски

и пессимизма и учил меня любоваться бесцельностью человеческого существования. Эту заботу о моей внутренней жизни взял на себя Артур Шопенгауэр. В благодарность за это его портретами была увешана вся моя комната. Все-таки он был самый добрый и милый из них. Правда, он ругался (как извозчик!), но только с Фихте и Гегелем, но нас, своих почитателей, он, по-видимому, очень любил. Я не то чтобы не верил моим наставникам, но как-то уж слишком они пригнетали меня к земле. Иногда хотелось выкинуть какую-нибудь штуку против них, но штуки такой я не находил и продолжал учтиво сгибаться под тяжестью их логики. Моего любимца Шопенгауэра мне давно уже хотелось отблагодарить за его заботы обо мне, но я еще не знал, как это сделать. Почитывал я и Канта (уж очень Шопенгауэр настаивал на этом), следил за развитием психологии и особенно интересовался направлением, отрицавшим человеческое «я» как самостоятельную сущность. Все шло хорошо и в соответствии с научными методами. Играл же я по-прежнему с наслаждением и без усилий держал отдельно оба моих мира.

Моя мать инстинктивно чувствовала, что я жил в нездоровой душевной атмосфере. Она видела, как возрастал мой цинизм, презрение к людям, и страдала за меня. Я же видел ее страдания, и она укором стояла предо мной всегда, когда я вел «беседы» со своими наставниками и пил. Мне хотелось загладить свою вину перед матерью, изменить образ жизни, но воли на это не хватало. Иногда меня душили слезы и хотелось выйти из-под гнета и Канта, и Шопенгауэра, и Фрейда, но они были сильнее меня и быстро подавляли мои бунтарства.

В часы тоски я часто блуждал по ночным опустевшим улицам Петербурга. Белые ночи действовали на меня как чары. Казалось, мучившей меня реальности не существует вовсе, и ночь никогда не кончится, и что я буду идти по берегу Невы, не останавливаясь, пока не выйду совсем из пределов жизни, и там будет покой, и там я встречу мать, и мы не вернемся больше туда, где так мучительно настоящее и так страшно будущее. Изредка встречались фигуры с поднятыми воротниками и надвинутыми на лица шапками. В их походках и в бесцельности шага я видел ту же нереальность и завидовал им, *уже* вышедшим из жизни[6]. Скорей бы домой, скорей бы достать с полки Толстого и читать, читать его! Наступили дни страстного морального подъема. Я читал много и жадно. Толстой и Соловьев вернулись в мою душу и завладели ею. Прошел день, два,

три, и я почувствовал желание молиться, читать жития святых, следить за каждым своим шагом, боясь аморального поступка, и, как это бывало со мною всегда, страстность моей натуры бросила меня из одной крайности в другую. Я вдруг устал от внутреннего напряжения и потерял под ногами почву.

Вскоре я переехал в Москву.

Станиславский сам следил за моим актерским развитием и уделял мне немало времени, занимаясь со мной системой. Он часто приглашал меня к себе на завтрак и, увлекаясь упражнениями на «чувство правды», не замечал, что я не успеваю есть. Когда я все же, улучив момент, брал со стола вилку, он вдруг говорил:

— А вот попробуйте есть, как будто с вами только что случилось несчастье. Ну что вы чувствуете? Вот вы простите, а я вам не верю. Человек в несчастье не будет так есть. Зачем вы так напряжены? Ослабьте мышцы и представьте себе, что ваш ребенок умер. Ну теперь ешьте! Вот, опять не верю!

Он ревниво оберегал наши занятия и даже жене своей, М. П. Лилиной, не разрешал присутствовать на них.

— Маруся, уйди, пожалуйста, ты все равно ничего не понимаешь,— говорил он ей.

Станиславский сразу же дал мне несколько ролей в текущем репертуаре и сам репетировал их со мной [7]. Когда, режиссируя, он показывал, как надо играть ту или иную сцену, он был неподражаем! Повторить его показ сразу было невозможно. Несколько дней должно было пройти, для того чтобы душа могла усвоить всю тонкость, глубину или юмор показанного им.

Он был требователен не только к другим, но и к себе самому. Иногда во время репетиции он доводил себя до отчаяния, добиваясь нужного ему результата по своей же системе. Иногда (редко, впрочем) он даже прерывал репетицию и ехал с кем-нибудь из актеров кататься на извозчике.

— Зачем мне нужно все это!— говорил он, всхлипывая, как младенец.— Я купец, у меня есть фабрика... зачем же я должен так мучиться!

Жизнь в МХТ не была так весела, как в Малом театре. Строгая дисциплина, серьезность подхода к работе и постоянный наблюдающий «глаз» Станиславского приучили меня относиться к театру по-иному.

Зависти и интриг в МХТ не было. Станиславский и Немирович-Данченко приучили нас любить театр больше, чем собственную карьеру и выгоду. Но жажда играть была одинаково велика у всех. Пьес в театре шло сравнительно мало, и актеры не могли изжить вполне своей страсти к игре. Т. Х. Дейкарханова рассказывала мне, что даже Москвин, столько переигравший на своем веку, не был удовлетворен до конца и играл для себя. Он «хоронил» актеров и актрис МХТ, соглашавшихся на это. «Покойник» или «покойница» клались на стол, а Москвин служил панихиду, обливаясь слезами. Или он брал сделанный по его просьбе из картона маленький детский гробик, садился на извозчика и ездил по улицам Москвы, без шапки, крестясь и плача. Народ останавливался и тоже крестился.

Однажды Москвин заболел в день представления «Царя Федора», и вечерний спектакль был в опасности. Станиславский предупредил меня, что, может быть, мне придется экспромтом заменить Москвина. Узнав об этом, Москвин приехал в театр и больной, с температурой провел весь спектакль. В другой раз Москвин настоял на том, чтобы роль Опискина в «Селе Степанчикове» была передана ему уже после того, как я получил ее официально. Но все это делалось не из зависти или интриганства, но из нормального, здорового желания и даже потребности играть. Москвина я слишком любил, чтобы иметь что-нибудь против него персонально, но случай с Опискиным огорчил меня очень. Я уже успел влюбиться в роль и видел Фому Фомича в своем изображении с такой ясностью, что угасить его, забыть и разлюбить было делом нелегким. Станиславский утешал меня по-отечески. Однако вполне я успокоился, только когда увидел Москвина в этой роли. Это было так прекрасно, неожиданно и оригинально, я так был захвачен и потрясен этим новым москвинским шедевром, что почти совершенно забыл своего Фому Фомича.

В полутемном зрительном зале театра я впервые увидел М. В. Добужинского. На сцене — его декорация к «Николаю Ставрогину». Сам он сидит со Станиславским за режиссерским столом[8]. Оба они сидят молча, только изредка перекидываясь двумя-тремя словами. Издали, из темноты, я наблюдаю их. Маленькая лампочка освещает профиль Добужинского. Чем больше я смотрю на него, тем больше начинаю любоваться им. Что декорации его выразительны, полны смысла и проникнуты настроением — становится яс-

ным с первого взгляда. Я любуюсь и ими. Но есть в них и что-то еще, чего я не могу разгадать. Я перевожу взгляд с декораций на самого Добужинского, с Добужинского на декорации, и мне начинает казаться, что как бы нити тянутся от режиссерского столика к сцене. Есть что-то *похожее* в лице Добужинского и в его декорациях на сцене. Но что же это? Временами то один, то другой из сидящих за столиком что-то чертит на бумаге под лампочкой, и потом снова — два неподвижных профиля. Когда чертит Станиславский, он весь пригибается к столу и медленно, с нажимом водит карандашом по бумаге. Не так Добужинский. Почти не отделяясь от спинки кресла, он, скорей, *пролетает* над бумагой своим карандашиком, что-то бросая на нее, откуда-то сбоку и сверху. Тронув поверхность бумаги, рука легко отлетает и падает мягко на стол. И вдруг я понял! Декорации в их композиции, в деталях и в целом, в формах, красках, пропорциях — *страшно красивы!* Вот разгадка! Так же красивы, как он сам! Отсюда — и сходство и нити! И он и они — красивы и внешне и внутренне. И тут я влюбился!

С тех пор я часто следил за ним из темноты, любовался походкой, фигурой, движениями и, как всегда, его профилем. Но я никогда не говорил с ним, не подходил к нему — мой роман развивался в одиночестве, в полутемном зрительном зале.

В год моего поступления в МХТ организовалась Первая студия. В ней Станиславский с помощью Сулержицкого вел курс занятий по системе. Е. Б. Вахтангов (годом или двумя раньше меня пришедший в театр) помогал им в преподавании.

Вахтангов стал заниматься и со мной. Я ценил его как актера и педагога, но всегда считал, что его настоящее дарование и сила проявлялись в его режиссерских работах и идеях. Он всем существом чувствовал разницу между психологией *режиссера* (показывающего) и *актера* (делающего). Он мог переключиться по желанию из *показывающего* в *делающего* и наоборот. Как показывающий он приобретал уверенность, легкость и ловкость. Его чувство ответственности становилось свободным от эгоистического страха перед публикой и перед возможной неудачей.

Я многому научился от Вахтангова. Он был *мыслящим* художником, и это его качество в нем привлекало меня. С ним можно было *говорить* об искусстве. У него были идеалы и проблемы (отличительная черта русского

художника). Он шаг за шагом осуществлял их в своих постановках и быстро рос и развивался.

Мы скоро подружились с ним.

Он просил меня однажды прийти на закрытую генеральную репетицию «Дибука» в «Габиме»[9]. В зрительном зале никого, кроме нас, не было. Во время репетиции я несколько раз выражал ему свои восторги, говоря, что понимаю происходящее, несмотря на незнание языка. Он оставался равнодушным к моим похвалам и молча ждал окончания репетиции. Когда последний занавес опустился, он вызвал актеров так, как они были, в гримах и костюмах, в зрительный зал и при всех спросил меня, *все* ли я понял из того, что происходило на сцене. Я сказал, что только немногие места остались мне непонятными из-за незнания древнееврейского языка. Он просил меня сказать, какие именно сцены остались для меня непонятными. Я перечислил их, и Вахтангов, обратившись к актерам, сказал:

— То, что Чехов не понял в спектакле, зависело не от языка, но от того, что вы плохо играли. Хорошая игра должна быть понятна всем, независимо от языка. Мы будем репетировать снова все сцены, названные Чеховым.

Он репетировал до глубокой ночи и достиг поразительных результатов. Я сам был изумлен, как много может сделать одна игра, если актер перестает надеяться на *смысловое* содержание текста, данного автором, и ищет средств выразительности в *своей актерской душе*.

Я давно уже был снова во власти моих трех «наставников». Но Шопенгауэр по-прежнему доминировал над всеми. Теперь я достаточно «созрел», чтобы выразить ему свою благодарность. «Если ты действительно ставишь жизнь ни во что,— сказал я себе,— соверши сознательно неразумный поступок, который отразился бы на всей твоей жизни». Я стал думать. Неплохо было бы жениться: и неразумно и обременительно. Мысль эта понравилась мне. Но на ком жениться? У О. Л. Книппер-Чеховой гостили две ее племянницы, и я решил жениться на одной из них[10]. Не надеясь получить согласие ее родителей на брак, я задумал похищение и однажды ранним утром в далекой загородной церкви, подкупив священника, обвенчался без документов и формальностей. Свою молодую красавицу жену я скоро горячо полюбил и привязался к ней. Со свойственным ей чутьем она угадывала, в какой душевной неправде я жил, старалась помочь мне, но все же тоска и одиночество не



Автошарж

оставляли меня. В моем письменном столе лежал заряженный браунинг, и я с трудом боролся с соблазнительным желанием.

Скоро в мои «философские» мысли стали вплетаться картины и образы, группировавшиеся вокруг двух центров. Одним из них была идея: так как бога нет, то все, что мы называем жизнью — личной, социальной и исторической,— все это есть только сложная комбинация *случайностей*. Я мог доказать это логически. Человечество находится в опасности. Катастрофа, неожиданная и неизбежная (она-то и являлась моему воображению), может разразиться в каждое данное мгновение. Когда же я думал, что все-таки, может быть, существует разумная Мировая Душа, какой-то голос говорил мне: «А ты уверен, что Мировая Душа не сошла с ума?»

Вторым центром, вокруг которого группировались возникавшие образы, была моя мать. Теперь я уже был уверен, что неминуемая опасность нависла над ней. Увидев однажды, как горько и тихо плакала она, сидя в своей полутемной

спальне, я вдруг «увидел» ее в момент самоубийства и с тех пор стал следить за ней, чтобы успеть предотвратить несчастье.

Скоро к навязчивым образам присоединились и звуки. Я стал различать, правда еще слабо, как бы отдаленные стоны, плач и крики страдающих от боли людей и животных. Животных я любил всегда, и их крики особенно волновали меня.

Ища освобождения от внутреннего хаоса, я обратился к профессору психологии Челпанову (с его трудами я был давно знаком) и просил его составить мне программу систематических занятий по философии и психологии. Он ласково принял меня, выслушал, внимательно посмотрел на меня и сказал:

— Я советовал бы вам заняться вопросами религии и отложить философию и психологию.

Его ответ разочаровал меня, и я снова погрузился в хаос мыслей и чувств.

В минуты, когда я сознавал, каким в действительности было мое душевное состояние, мне становилось тяжело от мысли, что я не успею осуществить своей мечты, не успею сыграть или поставить на сцене любимые мною образы Дон Кихота, короля Лира и Вечного Жида. Мне хотелось проникнуть в их тайны и передать их со сцены другим.

Я смотрел на Кихота и видел: он — Ангел. Смешной, печальный, незадачливый Ангел, с тазом цирульника на голове. Он из свиты самого Люцифера. Его прекрасный, но лживый властитель вложил в его сердце Любовь, но скрыл от него то царство, где можно и нужно любить: земля с ее простотой не видна гордому Ангелу в заржавленных латах. Но Любовь в его сердце, Любовь все же вела его вниз, через красивую ложь Люцифера, через видения, мечты, идеалы, вниз, вниз к земле — привела и сказала: «ты — Человек, ты — добрый идальго Кихано». Ангел снял таз и стал для нас милым, как ангел.

Путь Лира иной. Жестокий тиран, земной полубог всей своей царственной волей, всем существом привязан к земле. Его царство — он сам. Как в сказочном замке, как в башне, он заключен в своем собственном «я». Все земное подвластно ему, но душа его жаждет иного: *любви человека*. Тиран просить не умеет, искать не привык, ждать не хочет и совершает проступок: он дает повеление *любить!* Но кого же? Его самого! И снова, как в сказке, рушится царство, и сам он в ужасе мечется в подземных глубинах бывших владений своих. И там, после проклятий, мук, слез, после молитв

и безумия, он все же находит Любовь. Но где? Не вовне, а внутри, в своем собственном сердце. И эта Любовь ведет его снова на землю. Но теперь Лир другой. Он не *требует*, он *дарует* любовь. Здесь он равен Кихоту. Но судьба ведет его дальше. Вернувшись на землю, он находит Корделию и снова теряет ее. На *земле* Корделии нет. И Лир вслед за ней переходит в иной мир. Занавес падает, действие кончено, не видно героев, не слышно их слов, но *жизнь* Лира не кончена: кто захочет последовать за Лиром в тот мир, где он и Корделия находят друг друга, — тот сможет увидеть и тот *эпилог*, ради которого создана вся трагедия. Здесь Лир выше Кихота. Его путь был сложнее, его просветление глубже.

Еще сложнее путь Агасфера. Нет такой муки душевной, нет такой боли, нет катастрофы, которые не стали б уделом Вечного Странника. Кихот — полуангел, Лир — полубог, но Агасфер — человек: вы, я, он, все мы... Отвергнув Христа, он (незримо ведомый Христом же) приходит к познанию: не в учении Христа, не в словах его суть христианства, но *в нем самом, в существе, в «я» Христовом*. Агасфер познает, что слияние с Христом, с космическим «я», есть цель и венец христианства, что все разногласия, искажения, слабость, все рассуждения «по поводу» и вся кровь, пролитая «во имя Христа», были и будут до тех пор, пока «я» Христово не станет «я» вашим, моим, Агасфера, пока каждый из нас не сольется с Христом интимней и проще, чем с другом, чем с братом, с отцом или с матерью, пока «не я, но Христос во мне» не станет реальностью. Путь Агасфера есть *воображенная* мука рождения в мир христианства. Но Агасфер заключает в себе и проблему всего иудейства. Как еврей, он связан с Христом сильней, чем ариец: его кровь отрицает Христа и через *страсть неприятия* он всем существом своим прикован к Христу, он созерцает его непрестанно. Но, как человек, он любит Христа и стремится к нему. Отвержение и приятие, ужас и любовь — вот душа Агасфера. Но Агасфер все еще странствует. В тысячелетиях, в будущем достигнет он цели. Две тысячи лет нашей эры — только начальная стадия, только первый день христианства. Образ *Странника* нужен каждой душе, Агасфер человек: вы, я, он, все мы... Поэтому мне так хотелось сыграть его. Но сыграть не пришлось ни его, ни Кихота, ни Лира. Все же образы эти и сейчас иногда посещают меня, раскрывая мне свои тайны.

Актерская жизнь моя все еще шла параллельно с другой. Но вот постепенно «слух» мой стал обостряться. Я мог по желанию «слышать» на любом расстоянии. Сидя в своем

кабинете, я «ходил» (вернее, метался) по улицам, площадям и переулкам Москвы. Куда бы я ни направил свое внимание, всюду я «слышал» звуки и по ним составлял себе представление о том, *что* тут или там происходит. Желание играть постепенно угасло, и я оставил театр (тайком убежав со спектакля во время антракта, в костюме и гриме). В течение целого года я не выходил из дома и даже старался не покидать своей комнаты: «образы» подступали вплотную к дверям и ждали меня за порогом[11]. Отношение мое к людям изменилось. Не надо было «видеть» и «слышать» (как это поневоле приходилось делать мне), для того чтобы понять, что мир есть возникшая в беспредельности потенциальная катастрофа. Элементарная истина эта открывалась простому логическому мышлению — так рассуждал я, — но люди не хотели мыслить, и я жалел их, возмущался ими и втайне не считал их нормальными. Приходилось быть осторожным и внимательным в общении с ними, вести себя просто, как со здоровыми, и уметь молчать, когда это было нужно.

По настоянию Станиславского я согласился на консилиум московских психиатров. Три или четыре знаменитости пришли ко мне в дом и ласковыми, спокойными голосами, «как со здоровым», начали разговаривать со мной и задавать мне вопросы. Почти против своей воли я из жалости к ним стал еле заметно «играть» то, что могло показаться им симптомами душевной болезни. Между нами установились тонкие, до крайности деликатные отношения. Я был доволен. Мысленно поставив за них диагноз на основании моей «игры», я терпеливо ждал их ухода. Но вот один из моих гостей неожиданно и без всякой надобности жестоко обидел меня: он попросил меня пролезть между стеной и спинкой дивана! Это было грубо и унизительно! Мое сочувствие к нему и к его коллегам пропало. Я перестал «играть» для них симптом болезни и предоставил им самим искать выход из неловкого положения. Но я насторожился, когда один из них предложил мне одеться и выйти с ним на улицу. Если выходка с диваном была не умна, то прогулка внушала опасения. Я уже не был уверен в них. Что они затевали? Я заупрямился. Они деликатно настаивали. Но я уже не верил в их деликатность. Вдруг мне пришла в голову мысль! Внимательно и быстро осмотрев их, я увидел, что один из них был худ и мал ростом. Я без труда мог справиться с ним физически. Кроме того, я знал, что, если я *захочу*, я могу увеличить свою физическую силу до очень большой степени. Я согласился выйти на несколько минут

с моим слабым гостем. Гуляя, я следил за каждым его движением и готов был броситься на него каждую минуту. Физическая сила моя возросла до предела, я чувствовал себя непобедимым и решил щадить моего спутника до последней минуты. Неприятная прогулка скоро окончилась, но консилиум продолжался еще долго. Я потерял всякое уважение и жалость к моим непрошеным посетителям, хотел остаться один и с трудом переносил их присутствие. По их уходе мне было сказано, что врачи доложат о своих наблюдениях самому Станиславскому. Мнение их меня мало интересовало, я устал и был рад их исчезновению. Встреча с учеными знаменитостями (которых я уважал до сих пор) теперь еще больше разочаровала меня в людях.

Два обстоятельства ухудшили мое положение за этот год. После четырехлетнего замужества жена моя Ольга ушла от меня с человеком, о котором я хочу сказать несколько слов [12]. Это был авантюрист того типа, о котором мне так много и занимательно рассказывал мой отец. Изящный, красивый, обаятельный и талантливый человек этот обладал большой внутренней силой, неотразимо влиявшей на людей. Он безошибочно достигал всех своих целей, но цели эти всегда были темны и аморальны. Он выдавал себя за писателя и часто увлекательно излагал нам темы своих будущих рассказов. Одна из первых же тем, рассказанная им, была мне давно известна. Он рассказал мне, что силы своей над людьми он достигает путем ненависти, которую он может вызвать в себе по желанию. Однажды я просил его продемонстрировать мне свою силу. Под его влиянием я должен был выполнить определенное действие. С полминуты он сидел неподвижно, опустив глаза. Я видел, как лицо, шея и уши его краснели, наливаясь кровью. Наконец он взглянул на меня. Выражение его глаз было отвратительно! Под его взглядом, полным ненависти, я выполнил то; что он хотел. Эксперимент этот доставил мне мало удовольствия — я предпочел бы не видеть его искаженного злобой лица. Прошло еще полминуты, и его лицо приняло обычное веселое выражение и стало обаятельным, как всегда. Когда на улицах Москвы еще шли бои, когда через несколько домов от нас артиллерия расстреливала здание, в котором засели юнкера, когда свист пуль слышался не переставая днем и ночью и стекла в окнах были выбиты и заложены изнутри подушками — авантюрист, о котором я говорю, свободно ходил по улицам, ежедневно посещая нас, был весел и очарователен, как всегда. Смеясь, он говорил, что его не могут убить.

— Если ты умеешь презирать жизнь до конца,— говорил он,— она вне опасности.

Под его влиянием Ольга ушла от меня.

Помню, как, уходя, уже одетая, она, видя, как тяжело я переживаю разлуку, приласкала меня и сказала:

— Какой ты некрасивый. Ну, прощай. Скоро забудешь.— И, поцеловав меня дружески, ушла.

Вторым обстоятельством, ухудшившим мое душевное состояние, было то, что двоюродный брат мой Володя застрелился, похитив браунинг из моего письменного стола [13].

Я поехал проститься с телом брата накануне его похорон. Три момента запечатлелись в моей памяти. И. П. Чехов (отец Володи) неподвижно и молча стоит в дверях дальней комнаты — прямой, худой, с вытянутой шеей, с высоко поднятыми бровями, как бы вглядываясь в даль или прислушиваясь к неясному звуку. Нос его заострился. Костюм висит, как с чужого плеча, и складки брюк внизу падают так, что он кажется прикрепленной к полу деревянной фигуркой. На мой поклон он не ответил. Мать Володи сидит в кресле со спокойным, почти улыбающимся лицом. Я никогда не видел ее такой нежной и простой. Но я с трудом узнаю ее лицо. Те же знакомые мне черты, но за ними — другое, новое, совсем незнакомое мне существо.

— Поди к нему, Миша,— шепчет она,— но, пожалуйста, голубчик, не кричи.

Вижу лицо Володи в гробу. Он не изменился. Таким я знал его, когда он бывал весел. Часто мы оба мазали себе лица красками или жженой пробкой, изображая клоунов или играя в шарады. И теперь лицо его покрыто, как бы в шутку, черно-синими пятнами. На голове повязка, как будто он изображает смешного турка в чалме. Я не могу ощутить смерти, и это особенно тяжело мне.

Спасаясь от голода, Студия МХТ выехала с гастрольными спектаклями на юг и Кавказ. Но голод гнал не только нас. Сотни крестьян, баб и мужиков, пробирались на юг, в хлебные губернии. Они осаждали поезда, прячась в ящиках около рессор, вися на буферах и на ступеньках площадок, и гибли под колесами вагонов, сваливаясь от изнеможения на полотно железной дороги. Солдаты, по распоряжению из центра, вели с ними ожесточенную борьбу, но голод все же гнал их вперед. Иногда на остановках, когда солдаты приближались к ним, они хватали камни и, удерживая солдат на расстоянии, ждали, когда снова тронется поезд.

В душе моей росло и крепло сознание незначительности и ненужности того, что делаем мы, актеры. Наши репетиции и спектакли, всегда такие чистенькие и аккуратные,— какое значение имеют они в наши дни? Даже репетиции Вахтангова, цельные, художественно завершенные и волнующие, вызывали во мне легкое подозрение и стыд. Полная любви атмосфера «Сверчка на печи», юмор «Потопа» — что дают они голодным, дичающим людям? Не абстрактное, ничего не чувствующее «человечество» историков и политических деятелей занимало меня, но те конкретные, живые люди, которые сейчас, в эту минуту, висят под вагонами поезда. Не проходим ли мы *мимо* действительности с нашим утонченным искусством? — спрашивал я себя. И все же по мере продвижения вперед все пережитое становилось для нас только воспоминанием, и сама голодная Москва тускнела и уходила из наших умов и сердец. Все, что мы видели в ней — трупы лошадей, окруженные стаями голодных собак, изможденные злые лица горожан, изыскивающих пропитание, грязные беспризорные дети,— все это было почти забыто, когда мы, выехав из голодного района, со свойственным человеку эгоизмом набросились на хлеб и белые булки.

Потому ли, что окружающая жизнь показывала мне мое бессилие, или по другим, неясным мне самому причинам, но проблема *силы* стала серьезно занимать меня. Как-то в разговоре с Вахтанговым мы оба должны были признаться друг другу, что нам знакома возникающая в нас временами непонятная нам сила. У меня — во время игры на сцене, у него — в повседневной жизни. Сила эта давала мне власть над публикой, ему — над людьми, окружавшими его. И хотя мы оба условились признать эту силу отрицательной, все же в течение некоторого времени мы позволяли себе кокетничать с нею: Вахтангов достиг однажды намеченной им (безобидной) цели путем концентрации на желаемом, я же удовлетворился несколькими удавшимися мне опытами гипноза. Еще без всякого религиозного чувства я стал читать одну за другой книги о йогах и их способах внутреннего развития. Новая тема (о силе) скоро увлекла меня, и я проводил за книгами все свободное время.

Мы всегда любили подшутить друг над другом, и Вахтангов часто говорил мне:

— Если бы у тебя не было знаменитого дяди, ты никогда бы не сделал себе карьеры в театре.

Он знал, что эта тема несколько раздражала меня, и поэтому любил ее особенно. Он пришел в большой восторг,

когда узнал, что после одного из спектаклей «Вишневого сада», где я играл Епиходова, какой-то гражданин из публики указал на меня пальцем и прокричал:

— Вот он! Вы подумайте: сам же пишет и сам же играет!

Нередко Вахтангов и я проводили свободные от спектаклей вечера, импровизируя сценки и образы. Вахтангов делал это с особенным мастерством. Часто он начинал свою импровизацию без предварительного плана. Первое, случайное действие давало импульс его фантазии. Он видел, например, на столе карандаш, брал его в руку и то, *как* он делал это, становилось для него первым звеном в цепи последующих моментов. Рука его *неуклюже* берет карандаш, и немедленно лицо его и вся фигура изменяются: передо мной стоит простоватый парень. Он смущенно глядит на свою руку, на карандаш, медленно садится к столу и выводит карандашом инициалы... *ее* имени. Простоватый парень влюблен! На лице его появляется румянец, он конфузливо глядит на инициалы и снова и снова обводит их карандашом, пока инициалы не превращаются в черные бесформенные кружки с завитками. Глаза парня полны слез: он любит, он счастлив, он тоскует о ней. Карандаш ставит большую точку, и парень идет к зеркалу, висящему на стене. Гамма чувств проходит в его душе и отражается в глазах, в губах, в каждой черте лица, во всей фигуре...он любит, он сомневается, надеется, он хочет выглядеть лучше, красивее, еще красивее... слезы текут по его щекам, лицо приближается к зеркалу, он уже не видит себя, он видит *ее*, только *ее* одну, и парень в зеркале получает горячий поцелуй от парня перед зеркалом...

Так импровизирует Вахтангов дальше и дальше, пока это забавляет его. Иногда он берет определенную задачу. Пьяный пытается надеть галоши, опустить спичку в бутылку с узеньким горлышком, закурить папиросу или надеть пальто с вывернутым наизнанку рукавом и т. п. Изобретательности и юмору Вахтангова в таких шутках нет предела. И не только он, изображающий пьяного, смешон, но и сами предметы, с которыми он играет, — спичка, папироса, галоши, пальто — становятся смешными, оживают в его руках и приобретают что-то вроде индивидуальности. И еще много дней спустя юмор Вахтангова остается на предметах, оживленных им, и при взгляде на них становится смешно.

Вахтангов, неутомимый работник, дни проводил в Студии МХТ, ночи — в своей (Третьей) студии. По возвращении в Москву, несмотря на развивавшуюся болезнь, он удвоил свою энергию. Я убежден, что, чувствуя бессоз-

нательно приближение смерти, он спешил сделать как можно больше.

Параллельно с Эриком я под режиссерством Станиславского репетировал Хлестакова в МХАТ. Репетиций было много, и бóльшая часть из них была до крайности мучительна. Станиславский был требовательный режиссер. Иногда он не различал режиссуры от педагогики и относился к актерам как к плохим ученикам. Для него не существовало авторитета даже таких артистов, как Москвин, Качалов, Книппер, Грибунин,—он на всех покрикивал и многих восстановил против себя.

Помню, Москвин, Книппер и я слегка перепутали текст нашей уже много раз репетировавшейся сцены и из зрительного зала услышали холодный и строгий голос:

— Стоп! Тринадцать раз извольте повторить текст!

Мы, как школьники, стали вслух повторять наш текст. Станиславский с упорством громко считал до тринадцати, отстукивая пальцем по столу [14].

Но все же его любили и боялись все, кроме Л. М. Леонидова. Со свойственным ему бешеным темпераментом и несдержанностью Леонидов приводил в ужас Станиславского.

Одна из трудных сторон работы со Станиславским была еще и та, что, создавая свою систему, он часто менял ее, забывая о том, что говорил вчера.

— Какой дурак сказал вам это? — спрашивал он иногда с негодованием о том, что сам же преподал нам еще накануне.

Очарователен был Станиславский, когда он *показывал* актерам, как надо играть. Тут он давал свободу своему таланту. Правда, фантазия его иногда незаметно для него самого уводила его далеко от темы и он начинал показывать сцены, вовсе не существующие в пьесе, но все это было так хорошо и талантливо, что его никогда не останавливали и не возвращали к теме.

Постановка «Ревизора» удалась, имела успех, и он сам любил смотреть этот спектакль. Он громко смеялся, сидя в зрительном зале. То смех его слышался раньше, чем следует (он ведь знал, что сейчас будет), то запаздывал, выжидая реакции публики. Иногда он смеялся один на мелкие детали, выдуманные им во время репетиции и не доходившие до сознания публики.

Из педагогических соображений после каждого акта он заходил ко мне в уборную и, если я играл хорошо, говорил:

— Ужасно! Никому не нужно! Три копейки! Надо все сначала репетировать.

Или, когда я плохо играл, он входил ко мне с неестественной улыбкой и, не глядя в глаза, говорил:

— Очень хорошо. Просто хорошо. Роль растет. Поздравляю.

В первом случае он боялся, чтобы я «не зазнался», во втором — чтобы «не упал духом».

Однажды (в частной жизни), желая удержать меня от неправильного поступка, он сказал мне несколько сердечных слов о боге. Я ответил ему какой-то атеистической пошлостью, и он с сожалением и легким презрением взглянул на меня. Этого взгляда я не забыл еще и сейчас. В другой раз он передал мне поклон от того психиатра, который на консилиуме неуважительно отозвался о Шопенгауэре. Я сказал, что профессор этот глуп и что я не люблю его. Станиславский вдруг со злобой, которой я раньше не видел у него, резко сказал:

— А кого вы любите! — и отвернулся от меня.

О Хлестакове и об Эрике много писали и говорили. Мне часто приходилось слышать на улицах разговоры о себе.

— Если Чехов будет так же играть и дальше,— услышал я однажды,— то он непременно сойдет с ума.

Эта фраза врезалась в мое сознание, я почувствовал, что теряю душевное равновесие, и стал бороться с этой фразой как с живым существом. Через некоторое время под влиянием возвратившихся болезненных ощущений я стал заикаться. Придя к Станиславскому, я сказал ему, что играть, по всей вероятности, больше не смогу. Выслушав меня, он встал и сказал:

— В тот момент, когда я открою окно, вы перестанете заикаться.

Так оно и случилось. Я продолжал играть.

Я по-прежнему интересовался йогами, но однажды, проходя мимо витрины книжной Лавки писателей, мой взгляд случайно упал на название книги: «Как достигнуть познания высших миров» Рудольфа Штейнера. Я усмехнулся: «Если бы можно было действительно знать, *как* достигнуть этого познания, то, наверное, оно было бы уже достигнуто и автору не имело бы смысла выпускать свою книгу». Однако книгу эту, с ее интригующим названием, я все же купил, прочел и хотя отложил ее в сторону, но уже без иронии. Имя автора мне ничего не говорило. Однажды только Станиславский упомянул мимоходом имя Рудольфа Штейнера (наверное, изложив его учение о речи), и это было все, что я знал о нем.

Йоги постепенно подвели меня к учению теософии, и я познакомился с некоторыми членами этого общества. Мои новые знакомые (по большей части пожилые дамы), беседуя со мной, несколько затемняли для меня теософскую доктрину, вплетая в описание объективных фактов рассказы о своих личных чувствах. Но я глубоко благодарен этим людям, так терпеливо переносившим все мои наивные, преждевременные и «последние» вопросы. Как и всякий новичок, я начинал с конца. Что делал Бог до сотворения мира? — спрашивал я их. Почему Бог создал зло, если он добрый? *Докажите*, что духовный мир существует, и т. п. Как начинающий я даже не подозревал, что если бы и получил ответы на свои вопросы, то не понял бы их. Искусству своевременной и правильной постановки вопросов я научился только много лет спустя, после работы в области антропософии Р. Штейнера.

Читая теософскую литературу, я заинтересовался вопросом ясновидения. Не порывая связи с моими новыми друзьями, я искал и других мистических течений. «Тайных» обществ в Москве оказалось больше, чем можно было предположить. Я стал посещать некоторые из них и увидел, как легко люди, соблазненные эгоистической радостью пассивного пребывания в «мистическом тумане», ослепляются и теряют способность критического отношения к окружающему. Умные, образованные, уважаемые люди, часто с громкими именами, собираются в группы, совершают ритуалы и искренне верят, что они истинные хранители тайн и традиций розенкрейцеров, тамплиеров и других славных своих предшественников. И все это ради «мистического тумана». Встречал я и индивидуальных мистиков, идущих собственным путем. Были среди них интересные умы. По большей части это были заблуждавшиеся, но честные люди, по-своему искавшие правду. Но попадались мне и шарлатаны, так сказать, «клоуны от мистики». Вот некоторые из них.

«Учитель» в черных очках, с длинными волосами. Он не ходит, а бегает, не говорит, а выкрикивает или шепчет. Посадив «учеников» в кружок, он обходит их и каждому шепчет в ухо: «ми-и-и-лый, ми-и-лый»! «И» он тянет так долго, что оно превращается в «хх»! В ухе становится горячо и сыро, лицо щекотят его длинные волосы, и край очков нажимает на глаз.

— Зачем вы всегда носите черные очки, учитель? — спрашивают его.

— А-а! — кричит он, отбегая в другой конец комнаты.— Затем, детки мои, чтобы не смущать незнающих, чтобы не

показывать им радости моей, когда я гляжу на умершего, когда смеюсь на похоронах!

«Учитель» приходит в экстаз: «Сосите Бога,—кричит он,—сосите Его, как коньячок, капля по капле, глоток за глотком!»

Другой «учитель», похожий на моржа, живет в грязной комнате, с грязной, неопрятной женой. Когда приходит посетитель, «учитель» встает, закрывает глаза и басом ведет длинный рассказ о том, кем был его посетитель в прошлом своем воплощении. Я оказался английским придворным вельможей, был казнен королем, вследствие чего так чувствителен теперь к физической боли (?).

Полная, недурненькая дамочка с потусторонним взглядом. Духи посещают ее, портреты умерших говорят с ней, она находится в непрестанном общении с иными мирами. Она уговаривает меня пойти с ней на спиритический сеанс. Медиум, «дядя Миша» (деревенский мужичок с хитрыми глазками), сажает нас вокруг маленького столика, и полная дамочка садится рядом со мной. Свет погашен, и столик шатается с такой силой, что дамочка прижимается ко мне и в таком положении остается до конца сеанса. «Дядя Миша» не дает говорить духам и непрестанно выкрикивает:

— Не надо этого! Не надо стола! Явися световым али глуховым способом! Вот он! Глядите! В углу! Сгущенным мраком явился!

У меня были основания подозревать мою дамочку в общении с ГПУ. Там стали уже интересоваться моими «мистическими похождениями». От дамочки я отделался с трудом.

Явилась и пожилая дама. Она требовала, чтобы я называл ее не ее настоящим, но другим именем. В полутрансе она передавала мне то, что духи говорили ей для меня. Во время сеансов она плакала с закрытыми глазами.

Были и другие представители потустороннего мира в этом же роде, но останавливаться на них не стоит.

Я довольно основательно изучил теософскую литературу и был смущен чрезмерным ее ориентализмом. Хотя я не был знаком тогда с эзотерической стороной христианства, мне все же казалось, что значение Христа, Мистерии и Голгофы недооценивается теософией. Была Индия последней и высшей ступенью в духовном развитии человечества? Был Христос одним из Учителей, как Будда, Заратустра, Гермес, и не больше? Я стал искать ответов на множество вопросов, интересовавших меня в связи с христианством.

Жил в это время в Москве священник о. Алексей, глубокий старик, с сыном своим, тоже священником-монахом,

о. Сергием. Старик был болен и слаб, и увидеть его было трудно, но я все же добился свидания с ним. Придя в его бедную квартирку и ожидая его появления, я старался представить себе этого больного, старого человека и как можно яснее и короче сформулировать свои вопросы, чтобы не утомлять его. За дверью послышались быстрые бодрые шаги, и в комнату вошел маленький человек. Он энергично взял меня за плечи, сильным движением подвел к окну и поставил лицом к свету. Громко, четко и ясно спросил он меня, что я хочу от него. Неужели это был он? Приготовленная мною нежная и мягкая речь к больному, слабому старику исчезла, и я стал, сам не ожидая того, *рапортовать* о. Алексею свои вопросы и сомнения. Скоро я заметил, что он не слушает меня, но *рассматривает* мое лицо, волосы и даже всматривается во что-то над моей головой. Я успел разглядеть, что он действительно был очень стар. Глаза его, как и каждая складка тонкой, почти прозрачной кожи его, выражали страдание и боль. Вдруг он прервал меня и, странно поморщившись, решительно и сильно отчеканил: «Эх, батюшка, хаос у вас в голове! — и, к удивлению моему, он слегка указал рукой на что-то вокруг моей головы. — Вы лучше пойдите к о. Сергию, он с вами поговорит! Скажу ему о вас!»

И вышел.

Несмотря на огорчение от приговора, произнесенного о. Алексеем, я целиком поверил его словам и пошел к о. Сергию.

О. Сергий был молод, высок ростом, красив, с большими черными, как на старинных иконах, глазами. Мне нравилось, что глаза эти были так серьезны, что временами казались гневными. Я до ужаса боялся христианских лиц с улыбками и никогда не верил, чтобы лицо Иисуса было сентиментальным. О. Сергий принял меня как знакомого, и беседы его о христианстве и церкви дали мне много. Я всегда буду благодарен этому умному и духовно сильному человеку. Однако абсолютная преданность о. Сергия православной догме оставила некоторые мои вопросы неотвеченными.

Я вспомнил о книге Рудольфа Штейнера и снова прочел ее. Тон, которым автор говорил о существах и процессах духовного мира, на этот раз особенно поразил меня. Никакой «тайны», никакой «мистики» или желания произвести впечатление не было в его изложении. Простой, ясный, научный стиль делал простыми и ясными и те факты, которые были предметом изложения автора. Недоступное

чувственному восприятию становилось доступным разуму. Я прочел целый ряд книг Р. Штейнера, и внимательное чтение это дало мне ответы на волновавшие меня тогда вопросы. Я узнал, например, что духовный мир,с его существами, развивается и меняется так же, как и мир физический, с его существами. *История* совершается не только на земле, духовный мир во времена древней Индии был иным, чем теперь, и держаться за старое, боязливо закрывая глаза на то новое, что приходит из духовного мира, значит обрекать себя на духовный атавизм. Узнал я также, что истинной духовной науке нет надобности отрицать материализм, поскольку он держится в пределах той области, куда он *действительно* относится, и не претендует на право быть *универсальным и единственно возможным* мировоззрением. Узнал я также, что антропософия внесла много нового (как в смысле метода, так и содержания) в различные области науки и искусства. Уже до первой мировой войны и в особенности после нее антропософия начала получать все большее распространение и признание. Школы, больницы, учреждения для дефективных детей, лаборатории, биологические и другие естественнонаучные институты, агрикультурные и артистические центры стали возникать в Европе, Англии и Соединенных Штатах. Позднее, посещая некоторые из них, я имел возможность убедиться, как практичны принципы антропософии, как прочно стоит эта наука на земле и как тесно связана она с нашей культурой. Беспочвенная фантастика чужда антропософии. Ничего не следует принимать бесконтрольно из того, что дается духовной наукой, говорит Р. Штейнер. *Мыслить* должен антропософ то, что дает ему исследователь духовного мира, а не *верить*. Авторитет в антропософии не играет никакой роли. Тем, кто хочет развить в себе высшие органы восприятия, даются соответствующие упражнения, и *каждый* сам может пережить в духовном мире то, о чем говорит ему антропософия. Духовный мир есть «тайна» только для того, кто *не хочет* приложить достаточное усилие, чтобы проникнуть в него. Первое и основное упражнение, предлагаемое Р. Штейнером, ведет к способности логически ясного, активного мышления. Без этой способности начинающий ясновидец может стать жертвой иллюзий и вместо духовного мира погрузится в область фантастики и самообмана.

Но главным и решающим для меня узнанием было то, что Христос стоит в центре всего, о чем говорит Р. Штейнер. Антропософия открылась мне как современная форма христианства.

Эта «встреча» моя с антропософией была самым счастливым периодом моей жизни.

Однако я забегаю вперед. Возвращаюсь, чтобы сказать несколько слов о Станиславском, Сулержицком и Вахтангове.

Несмотря на то, что сам Станиславский поощрял нас, молодых актеров, к созданию первых спектаклей студии и сам принимал близкое участие в нашей работе, скоро стало заметным его отчуждение от нас. Ревновал ли он нас к нашей самостоятельности или был не согласен с направлением, в котором вел нас Вахтангов, судить не берусь, но он, а за ним и все «старики» МХТ отстранялись от нас все больше и больше[15]. Вахтангов отчасти под влиянием Мейерхольда, отчасти в силу наклонностей своего собственного таланта все больше отходил от натурализма. Он вел нас сначала через «стилизацию», как, например, в «Эрике XIV», потом заражал нас «театральностью», выявленной им ярче всего в его блестящей постановке «Принцессы Турандот» (показанной в его студии). Я склонялся к направлению Вахтангова. Станиславскому это не нравилось, и он несколько раз вызывал меня на беседы с ним о «направлении», увлекавшем меня. (Его неудовольствие по отношению ко мне выразилось в том, что он стал называть меня не Мишей, как прежде, но Михаилом Александровичем.) Официально признавая такие постановки Вахтангова, как «Дибук» и «Турандот», он в частных беседах все же критиковал их. *Ту правду*, которую Станиславский привил русскому театру, правду, которую так полюбили и оценили вся русская публика и актеры, он называл *натурализмом* и, как мне казалось, не отличал от *реализма*. Реализм так же правдив, как и натурализм, с той только разницей, что реальным может быть всякий *фантастический* образ, ситуация или психология. Баба Яга, Иван-царевич, Змей о двенадцати головах из русской сказки или архангелы в прологе гётевского «Фауста» могут быть правдивы и реальны на сцене, но они не подходят под определение натурального. Все, что сделал Вахтангов в «Принцессе Турандот» и в «Дибуке», было не натурально, но реально и правдиво. Это было «театрально», по определению Вахтангова. Станиславский поставил, с одной стороны, «Синюю птицу», с другой — «Бронепоезд». Сценическая *правда* делала для него обе эти постановки художественно равноценными, и он не замечал, что «Бронепоезд» по сравнению с живой фантастикой «Синей птицы»

был не больше как фотографическим повторением событий 1918—1920 годов. Это была *натура*, то есть то, что *уже* существовало, независимо от театра, независимо от искусства вообще. Недостаток перспективы во времени делал эти события на сцене нехудожественными, лишенными элемента фантастики. Когда в первые месяцы Октябрьской революции В. И. Немировича-Данченко спросили, не правда ли, что наше время дает богатый материал для создания трагедий в стиле и масштабе Шекспира, он ответил:

— Это станет правдой через шестьдесят лет.

Когда в 1928 году, уже за границей, Станиславский вызвал меня на беседу о его системе (это была последняя наша встреча), мы договорились (хотя и не согласились) относительно двух пунктов, вызывавших разногласие [16]. Первым из них был вопрос об «аффективных воспоминаниях». Станиславский находил, что воспоминания из личной, интимной жизни актера, если сосредоточиться на них, приведут к живым, творческим чувствам, нужным актеру на сцене. Я же позволял себе возражать ему, что истинно творческие чувства достигаются через *фантазию*. По моим понятиям, чем меньше актер затрагивает свои *личные* переживания, тем больше он *творит*. Он пользуется при этом очищенными от всего личного творческими чувствами. Душа его *забывает* личные переживания, перерабатывает их в своих подсознательных глубинах и претворяет их в художественные. Прием же «аффективных воспоминаний» Станиславского не позволяет душе забыть личные переживания. Мое мнение подтверждалось для меня еще и тем, что «аффективные воспоминания» часто приводили актеров (преимущественно актрис) в нервное и даже истерическое состояние.

В связи с этим первым пунктом находился и второй. Он касался того, *как* актер должен фантазировать, или, по выражению Станиславского, «мечтать» об образе своей роли. Если актер играет, например, Отелло, то он должен вообразить *себя* в обстоятельствах Отелло. Это вызовет в нем чувства, нужные ему для исполнения роли Отелло, утверждал Станиславский. Мое возражение заключалось в следующем. Актер должен *забыть себя* и представить в своей фантазии Отелло, окруженного соответствующими обстоятельствами. Наблюдая Отелло (но не себя самого) в своем воображении, как бы со стороны, актер почувствует то, что чувствует Отелло, и чувства его в этом случае будут чистыми, претворенными и не будут втягивать его в его собственную личность. Образ Отелло, увиденный в фантазии,

воспламенит в актере те таинственные, творческие чувства, которые обычно называются «вдохновением».

Оба пункта нашей беседы, в сущности, являются одним: *надо ли устранять или привлекать к творческой работе личные, непроработанные чувства актера?* Беседа эта, так много выяснившая для меня, происходила в берлинском кафе на Курфюрстендам. Мы встретились около девяти часов вечера и разошлись в пять часов утра.

Я с признательностью вспоминаю эти часы, подаренные мне Станиславским.

На третьем этаже Студии МХТ была небольшая, узкая и длинная комната с одним окном и скудной мебелью. В этой комнате работал и подолгу жил истинный вдохновитель и творец студии Леопольд Антонович Сулержицкий. Много передумал он в этой комнате, стараясь наилучшим образом сорганизовать совместную жизнь студийцев. Его фантазия подсказывала ему все новые формы управления студией, где каждый из нас мог бы получить наибольшую радость как в часы работы, так и отдыха. Он часто советовался об этом со своим учеником и другом Вахтанговым.

Для каждого из нас было радостью войти в комнату Сулержицкого. Несмотря на ее неприглядную внешность, она была полна теплой, дружеской атмосферы и производила впечатление уютной и даже неплохо обставленной комнаты.

Почему мне казалось всегда, что живет в ней не один Сулер (так называли Леопольда Антоновича), а два? Не потому ли, что слишком богата была его внутренняя жизнь, что за словами, поступками и настроениями его всегда чудилось что-то больше того, что можно было видеть и слышать в обычном смысле?

Я гляжу на него в образе моих воспоминаний и вижу: маленький подвижный человечек, с бородкой, глазки смеются, брови печальны. Казалось, войдет он в комнату и не заметят его. Но Сулер входил, и все, кто знал и не знал его, все оборачивались, все глядели на Сулера, не то ожидая чего-то, не то удивляясь чему-то. И чем скромнее он был, тем пытливее делались взгляды. И мне казалось: вот Сулер маленький, скромный, а вот Сулер большой, удивляющий, значительный и даже (нехотя) имеющий власть над людьми. И ходили и двигались эти два Сулера различно. Маленький, с бородкой — кривился набок, покачивался конфузливо, втягивал кисти рук

в длинные рукава и слегка дурачился, слегка представлял простака (чтобы спрятаться). Другой, большой, Сулер держал голову гордо (при этом большой лоб его становился заметен), кисти рук появлялись из-под рукавов, и жесты их становились завершенными, красивыми и имели всегда один и тот же определенный характер... как бы выразить это... они были *моральны*. Взгляните на жесты человека, когда он говорит. Отвлекитесь от смысла слов его и попробуйте сами подобрать слова к его *жестам*. Много неожиданного «услышите» вы от человека через язык его жестов. Пусть он перед вами в прекрасных словах развивает свои идеалы, а посмотрите на руки, на жесты его, и вы, быть может, увидите, как он угрожает вам, оскорбляет, толкает вас. Язык жестов правдивее слов. Так и у Сулера. Он или не делал жестов совсем, или жесты его говорили о любви, человечности, нежности, чистоте — словом, были *моральны*. Случалось, что Сулер сердился, кричал, угрожал, а жесты выдавали его, говоря: все вы мне милы, я люблю вас, не бойтесь.

Любил Сулер детей и особенно младенцев в люльках. Часами просиживал он над люлькой своего младшего сына и хохотал над чем-то до слез, безудержно и до усталости. А когда среди взрослых он бывал весел и смеялся, его жесты были жестами младенца в люльке: ладони раскрыты, руки беспредметно двигаются в воздухе, вверх, вниз, кругами — словом, как в люльке.

Часто Сулер тосковал. По-своему, по-особенному. Я видел его в его комнате на третьем этаже, когда он тосковал. Вот он стоит у стены, плотно прижавшись к ней боком и лбом. Глаза закрыты. Он слегка, еле слышно напевает неизвестный, вероятно, им самим сочиненный мотив, а рука легко отбивает такты и ритмы по той же стене. Ритмы меняются, «слышны» тоскливые ноты, «фермата», вот «стаккато», «легато», вот пауза, долгая, грустная, вот темп растет и видно: Сулер несется куда-то под тоскливое мурлыканье песенки. Я знаю, он часами простаивал так у стены. Или он тосковал, улыбаясь какой-то особенной, доброй улыбкой, прищурив глаза и двигаясь медленно, нехотя. Днями не сходила эта улыбка с его лица, и мы знали: Сулер тоскует. Но когда он был весел — сколько строгости он умел напустить на себя! Он был страшен — так думал он, — и это забавляло его (да и нас).

Иногда Сулер брал метлу и в зале, где было больше студийцев, начинал подметать. Это означало, что нехорошо чувствовать себя господами, что всякий труд достоин уваже-



Грим Калеба

ния и что если мы действительно любим свою студию, то и пол самим подмести не мешает.

Во время работы над «Сверчком на печи» Сулер (как художественный руководитель, он принимал участие во всех постановках) раскрыл для нас *душу* этого произведения Диккенса. Как он сделал это? Не речами, не объяснениями, не трактовкой пьесы, но тем, что сам на время работы превратился в диккенсовский тип, собственно в Калеба Племмера, игрушечного мастера. Не думаю, чтобы он сознавал эту перемену в себе. Она произошла в нем сама собой, правдиво и естественно, как и все хорошее, что делал он. Его присутствие на репетициях создавало ту атмосферу, которая так сильно передавалась потом публике и в значительной мере содействовала успеху спектакля. Вот он сидит на низеньком трехногом стульчике перед своей слепой дочерью Бертой и поет ей веселую песенку. Слеза бежит по его щеке. Рука сжимает кисть с красной, веселой краской, спина согнулась, шея вытянулась, как у испуганного цыпленка. Песенка кончена, слепая Берта смеется, смеется

и Сулер — Калеб, украдкой вытирая мокрую щеку. На щеке остается большое пятно от тряпки, пропитанной красками. Я смотрю на Сулера, и в душе моей растет и крепнет то, что нельзя выразить никакими словами,— я знаю, что *сыграю Калеба,* я уже люблю его (и Сулера) всем существом, всем сердцем. Вот Сулер — Тэкльтон. Он входит на сцену с прищуренным глазом, злой, мрачный, жестокий, сухой. Произносит две-три фразы и... вдруг слышит сдержанный смех... Он останавливается, ищет глазами смеющегося и находит Вахтангова. Виновато прижимая руки к сердцу, Вахтангов сквозь смех старается оправдаться перед Сулером, объяснить ему что-то. Но Сулеру не нужно объяснений, он и сам хохочет, долго, закатисто и, как всегда, до слез. Он не может изображать злых и отрицательных людей без того, чтобы они не были смешны. Зло, которого Сулер сам никогда не боялся, всегда было смешным в его изображении. Тэкльтон Сулера смешон в его злобности, но Вахтангов играет Тэкльтона без юмора. Он действительно зол и жесток. И Джона, и Малютку, и девочку Тилли изображает Сулер, и все, что он делает, и вся репетиция проникнуты атмосферой диккенсовской любви, уюта и юмора.

Сулер кончает репетицию, надо уходить, но уйти невозможно. Уже поздно, но Сулер предлагает устроить чаепитие. Завтра рано вставать, но этот ночной чай, эта атмосфера Сулера — Диккенса зачаровывает всех нас, участников «Сверчка», и мы сидим, сидим... Я остаюсь позже всех. Я привык не спать по ночам, люблю ночные часы, и, когда все расходятся, Сулер и я идем в декоративную мастерскую и вырезываем, клеим, красим игрушки для калебовской бедной комнаты. Сулер разложил на полу мешок и старательно выписывает серой краской «glass» * на шершавой поверхности будущего пальто старого Калеба. «Glass» придется как раз на спине, как это сказано у Диккенса. Он зевает, трет глаза кулаками и снова рисует или делает куклу с удивленными глазами или паяца, такого «страшного», что сам, глядя на него, начинает хохотать.

Совсем иным, чем в период «Сверчка», был Сулер во время работы над «Праздником мира» Гауптмана. Острый, нервный, проницательный, он вместе с Вахтанговым разбирал запутанную психологию «больных людей», вводя нас в атмосферу пьесы. И другим он был во время постановки «Потопа». «Потоп» репетировался долго и нелегко нам давался. Пьеса не имела ясно выраженного стиля, не выяв-

---

* Стакан, стекло *(англ.)*.

ляла индивидуальности автора. Мы не знали, следует ли ее играть как драму или как комедию. И то и другое было возможно. Решили играть как комедию. Но юмор скоро иссяк, и репетиции проходили бледно, безрадостно. Пришел Сулер и сказал:

— «Потоп» есть трагедия. Со всей искренностью и серьезностью мы будем репетировать каждый момент как глубоко трагический.

Через полчаса хохот стоял на сцене. «Потоп» как трагедия оказался невероятно смешон. Сулер торжествовал — он вернул нам юмор «Потопа». Скоро пьеса была показана публике.

Станиславский глубоко ценил Сулера как художника и искренне любил его как человека. Когда Станиславский был опасно болен, Сулер ночи просиживал около его постели. Он никогда не щадил себя, если его помощь нужна была другим.

Сулержицкого называли толстовцем, но если это и было так, то он был толстовец особенного типа. Ни следа фанатизма или сектантства не было в нем. Все, что он делал доброго и хорошего, исходило от *него самого,* было органически ему свойственно, и идеи Толстого не наложили на него внешнего отпечатка. Известно, что Толстой любил его и, может быть, именно за то, *как* он воплощал его идеи. Все, что Сулержицкий усваивал со стороны — было ли это учение Толстого или система Станиславского,— все он перерабатывал в себе и делал своим, никому не подражал, был во всем оригинален и своеобразен. В его рассуждениях о жизни, добре, морали и боге мы никогда не слышали шаблонных мыслей и фраз, вроде: «каждый верует по-своему», «история повторяется», «добро — понятие относительное», «человек есть всегда человек», «истина проста», «живем мы однажды» и т. п. Такие фразы (для многих заменяющие мышление) были не нужны Сулержицкому.

Когда Сулержицкий умер, гроб с его телом стоял в нашей студии.

После похорон, на гражданской панихиде, среди говоривших о нем выступил и Станиславский. Он был бледен, и губы его дрожали. Речи своей он не кончил и, сдерживая рыдания, ушел за кулисы нашей маленькой сцены [17].

Будучи сравнительно молод, живя постоянно в творческих эмоциях, окруженный образами своей фантазии, Вахтангов был, естественно, склонен к романтизму. Его ум никогда не был абстрактным и сухим. Мысли его всегда

исходили из сердца. Жизнь его была полна, и он долго оставался равнодушным к тому, что принесла с собой Октябрьская революция. Но скоро чутье стало подсказывать ему, что он хотя и живет полной жизнью, но все же как-то обособленно и вне настоящего. Он стал приглядываться, читать, наблюдать и почувствовал, что за всем тем, что совершалось вокруг, было или по крайней мере должно быть что-то стройное и цельное. И вот перед его умом раскрылось материалистическое, крепко и логически спаянное мировоззрение. Он увидел, как деятели революции систематически прививали сознанию русского человека это мировоззрение и что оно-то и было реальностью сегодняшнего дня. Со свойственным ему дарованием Вахтангов стал *поэтизировать* эту реальность, делая, таким образом, материалистическую позицию приемлемой для себя. Законченного мировоззрения он еще не имел, и душа его, свободная от всякой догмы, сохранила свою гибкость. По *природе* крайний индивидуалист, свободолюбивый человек и художник, Вахтангов, естественно, предполагал, что то, что делалось в его собственной душе, делалось также и в душе каждого русского человека. Было странно (но и трогательно) видеть, как Вахтангов, благодаря своему индивидуализму, проглядел ту часть общественных явлений, которая базировалась на *массовой* психологии. Сам он не поддавался массовому гипнозу, и эта сторона жизни мало интересовала его. Помню, как весело он рассмеялся, когда, играя на одном из подмосковных заводов, прочел большой плакат: «КООПЕРАЦИЯ - УСПЕХ ЗАЛОГА СОВЕТСКОГО СТРОИТЕЛЬСТВА». Даже за этим фактом он не увидел, что люди с *индивидуальным* сознанием едва ли могли писать этот пятисаженный плакат, едва ли могли вешать его во всю длину стены своего клуба и потом день за днем читать его, не доводя до своего сознания смысла читаемых слов. Он проглядел характерную черту первого периода Октябрьской революции: *собирания толпы*. Ячейки, клубы, комитеты, с одной стороны, громкоговорители, ораторы, система плакатов на улицах, с другой — все это были приемы *собирания толпы* и воздействия на нее. Индивидуальный человек тогда не принимался во внимание. Но Вахтангов не заменил в своей душе слова «я» словом «мы» (в смысле толпы) и продолжал рассматривать новые «мы — события» со старой «я — точки зрения».

Боюсь, что некоторые писавшие о Вахтангове после его смерти не учли психологии этого человека и поспешили сделать из него законченного и убежденного последователя исторического материализма. Мы, право же, не знаем,

каково было бы отношение к нему Вахтангова, если бы он успел изжить вполне стадию романтического индивидуализма.

Поскольку позволяли дела театра, я ездил на гастроли в Петербург и по провинции с ролью Хлестакова. В Петербурге я играл в Александринском театре на той дорогой мне сцене, где я видел когда-то Варламова, Давыдова, Савину, Стрельскую, Далматова. Я горячо любил не только Александринский театр, но и Петербург, где я родился и жил до поступления в МХТ. Удивительно, как сохранилась для меня вся сказочность и нереальность Петербурга, воображенные и нафантазированные в детстве. Пожарная каланча на Невском проспекте, не каланча, а замок, полный тайн, то необитаемый, то скрывающий за красными своими стенами сонмы странных существ, по временам вырывающихся на свободу со звоном, шумом и грохотом. Паровичок, ходивший к Александро-Невской лавре, оживал и делался опасным и недобрым, когда близко подходил к тротуару, а потом снился часто, гоняясь за мной по каменным лестницам дома, из первого этажа во второй, из второго в третий, пока я не захлопывал перед ним дверь и потом слышал, как, недовольный, он, прогромыхивая, катился вниз. Невский проспект не имел ни начала, ни конца и тянулся через весь мир. Откуда-то шли и ехали люди и, не останавливаясь, куда-то исчезали — из вечности в вечность. Пять Углов представлялись мне как неразрешимая задача, и люди там казались заблудившимися, потерявшими направление. И теперь, гуляя по улицам Петербурга, я чувствовал их нереальность и на душе становилось волнительно-приятно.

Репетиция. Я знакомлюсь с режиссером Е. П. Карповым и с труппой театра. Ко мне подходит старушка актриса и дружески пожимает руку. Это Домашева. Хочется сказать ей, как много лет назад я восторгался ее игрой, как учился, глядя на нее, но я сдерживаю свои восторги: вспоминать пришлось бы о молодой очаровательной девушке, передо мной же стояла старушка. Но зачем она здесь, на репетиции «Ревизора»? Кого может она играть в этой пьесе? Для маленькой роли Пошлепкиной она слишком почтенная, слишком знаменитая актриса, а других старушек в пьесе я не знаю. Я спросил режиссера. Он ответил: ее роль в «Ревизоре» — Марья Антоновна, дочь городничего. Барышня лет шестнадцати, почти девочка! Домашевой было тогда за шестьдесят! [18] «Что же будет с моим темпом? —

пронеслось у меня в голове.— Пропала сцена! А публика? Ведь будут смеяться!» Я скрыл свой испуг. Репетировать начали со второго акта, с выхода Хлестакова. Репетиция с гастролером — явление особого порядка. Предполагается, во-первых, что гастролер не нуждается в репетиции: он все знает. Единственно, что ему нужно, это удобная для него мизансцена партнеров. Эти мизансцены он и должен им указать. Во-вторых, он получает состав, уже игравший пьесу, в которой выступает гастролер... Репетиция поэтому бывает обычно одна, и походит она больше на урок танцев, чем на репетицию: все всем кланяются, все вежливо и легко скользят по полу в pas chassé, все улыбаются, всех все устраивает. «Могли бы вы, если это вам не совсем неудобно, на шаг отступить...» — «О, с восторгом! Вот так?» — «Прекрасно, прекрасно!» — «Очень рад». — «Могу я просить вас привстать и слегка поклониться, когда я...» — «Ага! Я понимаю вашу идею! Так? Выше? Ниже?» — «О, так, совершенно так, как вы это сделали! Чудесно! Мерси!» — «Рад служить!» Режиссеру на таких репетициях дела не много. Он вежливо присутствует и одобрительно кивает головой, встречая чей-нибудь взгляд. Так прошла и сцена с Домашевой. Слова бормотали или шептали, делая неопределенные жесты (намечая!) и только внезапно ударяя на репликах для вступления партнера.

Мы быстро дошли до четвертого акта. Перед сценой Растаковского я заметил замешательство среди актеров. Сцены этой в МХТ я не играл, в составе же Александринского театра почтенный, старый, заслуженный артист К. всегда играл роль Растаковского и был знаменит в Петербурге в этой роли [19]. Прежде чем я понял, в чем дело, я увидел умоляющие глаза моих коллег. Они страдали за своего старшего товарища, но и не решались просить меня сыграть эту сцену экспромтом. В глубине сцены я увидел самого К. Высокий старик с седой головой был мрачен и обижен. Постояв с минуту или две, он печально покачал головой и медленно направился к выходу. В это время я уже успел понять, в чем дело, и, бросившись к нему, просил его оказать мне честь сыграть со мной сцену Растаковского. Он показал мне свои мизансцены, я обещал ему выучить слова Хлестакова к завтрашнему спектаклю, и он, довольный, раскланялся и удалился. Труппа была тоже довольна и благодарила меня.

Наступил спектакль. В первом акте я встал за кулисы, чтобы посмотреть, что будет делать шестидесятилетняя Домашева. Когда на сцену выбежала Марья Антоновна, я с об-

легчением понял, что Домашеву удалось заменить молодой актрисой. Марья Антоновна была прелестна! Ее молодость, несомненный талант, ее чудесный звонкий голос, обаяние — все поразило меня. Стоя за кулисами, я, как это бывало в молодости, с молниеносной быстротой влюбился и в Марью Антоновну, и в актрису, игравшую ее. Я впился в нее глазами, следя за ее грациозными и вместе с тем провинциально-смешными движениями. Какой талант! И вдруг... или это только показалось мне?.. я увидел Домашеву! Да, это была она! Очаровательная Марья Антоновна была... Домашева! Влюбленность моя сменилась благоговением перед ее талантом, перед тем поразительным чудом, которое совершилось с ее телом, голосом, со всем ее существом. Мне захотелось играть, и я был счастлив в течение всего спектакля. Сцена Марьи Антоновны прошла под гром аплодисментов.

Совсем иными были мои провинциальные впечатления.

В одном украинском городе перед началом четвертого акта «Ревизора» в дверь моей уборной просунулся человек с черной взъерошенной головой.

— Получили?

— Что?

— Деньги.

— Какие?

— За гастроли.

— Нет.

— Не выходите на сцену!

Взъерошенный человек вбежал, схватил меня за плечи и прижал к спинке стула.

— Оставайтесь здесь и требуйте деньги!

— Да зачем же, ведь я еще не доиграл.

— И не доигрывайте! — сдавленным шепотом прокричал он. — Деньги на бочку! Я скажу им, что вы не позволяете начинать.

— Что вы, разве так можно! Я лучше доиграю.

Отступив к двери, черноволосый человек стал тяжело дышать, руки его сжались в кулаки и глаза беспокойно забегали. Я догадался, что это был местный трагик.

— Пропали деньги! — сказал он и выбежал из уборной.

По окончании спектакля один из антрепренеров (их было два) вошел в уборную, притворил за собой дверь и, не глядя на меня, тяжело опустился на стул. Воротник его пальто был поднят, и пальцы нервно застегивали и расстегивали пуговицы. Он натер докрасна свои маленькие глазки и умоляюще взглянул на меня.

— Арестована,— прошептал он.

— Кто?

— Касса.

Он отер пот с сухого лба и, мигая, наивно уставился на меня. Изображая страдальца, он больше походил на больного с высокой температурой.

— И надо же было случиться несчастью,— плаксиво проговорил он,— как раз когда вы, вы, наш любимый артист, наш дорогой гость (публика в восторге!) приехали к нам...

Голос страдальца задрожал. Это и натертые докрасна глазки вдохновили его к слезам. Я по опыту знал, как трудно на сцене плакать и говорить одновременно, и с любопытством ждал, как выйдет страдалец из технических затруднений речи. Неосторожно всхлипнув, он действительно скоро запутался в слезах и уже не мог больше произнести ни слова. Нужна была помощь. Дверь распахнулась, и второй антрепренер бодро, уверенно, с цветком в петлице влетел в уборную. Бросив укоризненный взгляд на компаньона, он схватил меня за руки.

— Боже ты мой, боже великий! Слышали? Черт его знает, ведь надо же было случиться такому несчастью. Но, родной вы мой, какой вы артист! Дайте я вас поцелую. Искра божия, черт вас возьми! — сыпал он, не давая мне вставить слова.

— Талант, талантище, бог вас возьми совсем!

Он отступил, рассматривая меня на расстоянии, как картину. Я хотел было заговорить, но он бросился ко мне и стал быстро крестить меня, приговаривая:

— Христос вас храни, да будут силы небесные над вами. Идите, выспитесь хорошенько и помните: у вас нет лучше друга, чем я. Увидимся завтра на вокзале. Спать, спать! — и, вытолкнув за дверь страдальца, скрылся.

В уборную ворвался трагик. Расставив широко ноги, прищуренными глазами он долго и молча смотрел на меня. Потом расхохотался, не разжимая губ, постоял еще, раздул ноздри и не без эффекта вышел из уборной. (Отелло, догадался я.)

На другое утро на вокзале перед самым отходом поезда в конце платформы я увидел обоих моих антрепренеров. Широко раскрыв объятия и перегоняя страдальца, приближался мой новый друг. Подбежав ко мне, он обнял меня, трижды, по-русски, поцеловал в обе щеки и сказал:

— В вагон, в вагон, сейчас тронется. Храни вас царица небесная!

Он впихнул меня в вагон. Высунувшись из окна, я увидел, что он достает из кармана конверт. «Принес,— подумал я с облегчением,— все-таки славный народ».

— Милый мальчик! — сказал он, передавая мне конверт.— Чудный, славный мальчик! — в глазах его блеснули слезы. «Мальчик? Уж не слишком ли это фамильярно?» — подумал я и хотел было обидеться, но сдержался: подтянувшись к окну, друг мой с рвением снова крестил меня, шепча слова молитвы. Легкими движениями головы он давал мне понять, что его нельзя перебивать. Он молился, пока не тронулся поезд. Тут он поднял обе руки и, как бы отпуская поезд, громко прокричал:

— Ну, теперь с богом!!!

Страдалец, стоя рядом с ним, кланялся и махал шапочкой. Войдя в купе, я раскрыл конверт, чтобы убедиться, всю ли сумму выплатил мне мой друг. В конверте я нашел портрет мальчика лет шести с надписью: «Нашему любимому, гордости русской сцены М. А. Ч. от отца и сына».

Портрет «милого мальчика» я привез домой и в рамке поставил на письменный стол.

Несколько слов об Андрее Белом (Борисе Николаевиче Бугаеве).

Философ, ученый, поэт, математик, писатель и мистик уживались в нем, объединяясь в образе устремленного, проницательно-страстного человека-мыслителя.

— Да,— говорил он,— я знаю, я — огонь! И в младенчестве первое слово, что я произнес, было «огонь»!

Но и поэт, и философ, и мистик, и все они, хоть и жили, укрывшись под одной черепной коробкой, все же, встречая друг друга, вступали в конфликты. Конфликты вели к катастрофам, то смешным, то трагичным, а Белый — страдал.

«Взрывы сознания» (его выражение) в высшей степени были свойственны Белому. Когда он не «взрывался», был спокоен, как все, то казалось: он притворяется. Его вежливость (я в этом уверен) была защитительной маской, помогавшей ему общаться с людьми, без того чтобы ранить или быть раненым. Жил в нем дух неприятия, дух протеста, и он *отрицал*, «взрываясь сознанием». Это было понятным для тех, кто мог видеть: Белый жил в мире, отличном от мира людей, его окружавших, и мир обычный, принятый всеми, он отрицал. *Время* в мире Белого было не тем, что у нас. Он мыслил *эпохами*. Вот пример: он несся сознанием к средним векам, дальше — к первым векам христианства,

еще дальше — к древним культурам, и перед ним раскрывались законы развития, смысл истории, метаморфозы сознания. Он уносился и дальше: за пределы культуры — в Атлантиду и, наконец, — в Лемурию, где только еще намечались различия будущих рас, и оттуда он несся обратно, всем существом своим, всем напряжением мысли переживая: от безличного к личному, от несвободы к свободе, от сознания расы к сознанию «я». Еще с детства ему были свойственны такие «полеты».

— Когда я был мальчиком, — рассказывал он, — в темной комнате я забирался на стул и на стол и часами со своей «высоты» наблюдал ход событий истории. Эпохи сменяли друг друга: я жил в тысячелетиях...

И теперь все, что виделось Белому в этих «полетах», слагалось в нем в «смыслы», «бессмыслия», банальность текущего дня. Он говорил: эпоха, в которой живет человечество нынче, — эпоха развития самосознания и укрепления личного «я». Эта тема о смысле эпохи его занимала всегда. Он часто к ней возвращался в беседах с друзьями, в печати и в лекциях. Он указывал: в наши дни ослабевают традиции, порывается связь родовая между людьми, угасает инстинкт принадлежности к расе, уродством становится переоценка достоинства отдельных народов, внушенная голосом крови, шовинизм держит «я» человека в оковах, дурманит, бескрылит его. Границы надо разрушить. И их уже разрушают науки, искусства, тенденции демократической мысли, мировая торговля, пути сообщения, сокращение пространств и времени волнами радио. Народы стремятся к слиянию, хотят стать *человечеством*, а человек — превратиться в свободное личное «я», в гражданина *Земли*. Бешеный темп его внутренней жизни делал людей, окружавших его (по сравнению с ним), существами безъ-я-чными, сонными. Они не пролетали столетий и все еще жили в традициях, в расовых чувствах, в шовинизме, в минутных делах, в днях и часах. И Белый «взрывался», кричал, ненавидел, гремел и громил!

Мир Белого вас поражал также ритмами. Да и сам он был — ритм. Все, что он делал: молчал, говорил, читал лекцию, ваял звуками стих нараспев, бегал, ходил — все чудилось вам в сложных, свойственных Белому ритмах. Все его гибкое тело жило тем, чем жил его дух. В тончайших вибрациях, в жестах рук, в положении пальцев оно отражало, меняясь, желания, мысли, гнев, радости Белого. (Между прочим, легко балансируя и без страха мог он ходить по перилам балкона на высоте многоэтажного дома.)

И мыслил он ритмами. Мысль, говорил он, есть живой организм. Она как растение: ветвится и ширится. Мысли ищут друг друга, зовут, привлекают, сливаются или, враждуя, вступают в борьбу, пока побежденная, сдавшись, изменится или исчезнет из поля сознания. Созревая ритмически, мысль дает плод в свое время. Геометрическая фигура была для него формой, гармонично звучащей. Звук превращался в фигуру и образ. Красота — в чувство. Движение — в мысль.

Говорил ли он об искусстве, о законах истории, о биологии, физике, химии — тотчас же *он сам становился* тяготением, весом, ударом, толчком или скрытой силой зерна, увяданием, ростом, цветением. В готике он возносился, в барокко — круглился, жил в формах и красках растений, цветов, взрывался в вулканах, в грозах — гремел, бушевал и сверкал (как Лир, такой же седой, безудержный, но сегодняшний, не легендарный, Лир безбородый, в неважных брючишках, в фуфайке, с неряшливым галстуком). И во всем, что с ним делалось, виделись ритмы, то строгие, мощные, гневные, то огненно-страстные, то вдруг тихие, нежные, и что-то наивное, детское чудилось в них. Когда он сидел неподвижно, молчал, стараясь себя угасить, чтобы слушать, вам начинало казаться: не танцует ли он?

Он сделал открытие. Путем вычислений, исследуя стихосложение, он проникал в душу поэта и слышал, как он говорил, пульс и дыхание Пушкина, Тютчева, Фета в минуты их творчества. Он демонстрировал сложные схемы кривых, математически найденных им для ритмов стиха. Каждый стих выявлялся на схеме особо, рисуя конкретно *смысл, содержание, идею* стиха. Математика через ритм вела к смыслу. И часто кривая вскрывала в стихе *содержание за содержанием.* Белый гордился открытием и, демонстрируя новые схемы, горел, увлекался, метался по комнате, делал долгие паузы, «исчезая» куда-то, и снова кидался на схему, вычислял, сыпал цифрами, знаками, буквами, иксами, украдкой следя с огорчением за лицами слушавших: лица тупели, кивали и посылали ему виновато улыбки — понять было трудно.

Лекции Белого вас *удивляли.* О чем бы он ни читал — все казалось неожиданным, новым, неслыханным. И все оттого, *как* он читал. Как-то раз, говоря о силе притяжения Земли, он вскочил, приподнял край столика, за которым сидел, и, глядя на публику в зале, зачаровал ее ритмами слов и движений, а потом *так* сумел опустить приподнятый столик, что в зале все ахнули: столик казался пронизанным *такой*

силой, тянувшей его к центру Земли, что стало чудом: как остался он здесь, на эстраде, почему не пробил земную кору и не унесся в недра земные!

И рядом со всем этим, тут же, на лекции, он так неудачно взмахнул рукой вверх, что черная шапочка (для чего-то сегодня надетая) взлетела на воздух, вызвав смех в публике, а он рассердился на публику. (Черная шапочка — хоть и странно, все же как-то понятно. Но однажды, зайдя к нему, я застал его так: сидел он на стуле в углу съежившись, спрятав кисти рук в рукава, в фуфайке, конечно, и — в дамской шляпе с отделкой из серого меха. Я не мог не спросить его, что это значило, и он объяснил: «Немощь, зябну, чихаю». Но все же осталось неясным: почему шляпа дамская?)

Помню, на этой же лекции, вызвав рукоплескания слушавших, он (упустив из вида себя самого) стал аплодировать вместе со всеми, с улыбкой шныряя глазами в кулисах, по зале и сзади себя.

Слово *рассеянный* (в смысле: ни к чему не внимательный) к нему не подходило никак. Напротив, всегда устремленный куда-то, он был сосредоточен и, кроме объекта внимания, все остальное на время терял. И вместе с тем — все замечал, все регистрировал где-то в сознании и хранил, как старьевщик, а потом, искусно подчистив, размещал свою мелочь на страницах романа.

Кто-то сказал ему раз:

— Смотрите: дивные краски заката сегодня!

— Я вижу! — крикнул он злобно. — Мне не надо указывать!!!

Но он и предвидел. Вернувшись за год или два до первой войны из Германии, он сказал:

— Катастрофа грядущая там у них притаилась! За всем их благополучным порядком сидит она в каждом углу (и при этом он сам сел на корточки).

И все же по-своему он *был* рассеян. На стулья, столы и диваны он не натыкался, но бегущий трамвай он «толкнул». Так потом и рассказывал:

— Я толкнул его и очнулся, когда с полицейским сидел на пролетке — ехал в больницу. Полицейский спросил: «Ваша фамилия?» — «Андрей Белый». — «Белый? А почему же не синий?» Как глупо!

И Белый каждый раз злился, доходя до этого места рассказа.

После лекции в незнакомом ему помещении он несся по залам и вбежал (ища выхода) в зеркало. Натолкнувшись

с размаху на себя самого, отступил, дал дорогу, прошипев раздраженно: «Какой неприятный субъект!»

В другой раз, завидев знакомого издали, он, дружески вытянув руку, пустился навстречу, но, поравнявшись, забыл, прошел мимо, держа руку в воздухе и удивляясь: зачем же рука?

В романе «Москва» профессор Коробкин, *рассеянный*, надел на себя вместо шапки кота. Я прочел, и мне стало неловко, что Белый позволил себе такую неправду. Но однажды, уходя от меня поздно ночью, он в передней схватил вместо шапки кота и (беру из его же романа): «...цап ее (мнимую шапку) на себя!

В тот же миг оцарапало голову что-то: из схваченной шапки над ярким махром головы опустились четыре ноги и пушистый развеялся хвост...»

И дальше было точь-в-точь как в романе: стоявшие около душились от смеха, а он «не смеясь, как-то криво им всем подмигнувши, почти со слезами в глазах громко вскрикнул:

— Забавная-с штука-с, да-с — да-с!» — и «побежал катышом прямо в дверь».

Профессор Коробкин стал для меня кошмарной реальностью. Но Белый запомнил придушенный смех, и в другой раз, уходя от меня так же поздно с приятелем, он, хитро покосившись, подал приятелю шапку (дескать, вот видите, разбираюсь и в шапках, когда захочу!).

— Ваша? — спросил он.

— Нет, ваша, Борис Николаевич, — ответил приятель.

Я видел, как Белый и тут обозлился.

И странности Белого были особые. Вот он говорит, развивает блестящую мысль и вдруг замирает надолго: на губах застывает улыбка, глаза смотрят вдаль, брови сдвигаются, лоб напрягается мыслью, руки раскинуты вправо и влево, плечи приподняты — боится спугнуть две-три одновременно вспыхнувшие мысли. Вихрь в сознании требует неподвижности в теле. Вихрь утихает, и первоначальную мысль он излагает так же стройно и ясно. Но теперь он, напротив, «танцует» — жесты круглятся, льются, гранят, завершают, вводят вас в новую мысль. Но вот он поднялся на цыпочки, и через мгновение так же внезапно он стоит на коленях или, глядя снизу на вас, пружинит на корточках. Если вы собеседник неопытный, вы на время его потеряете, а найдя, вы не будете знать: не встать ли и вам на колени. Но Белый уже на диване, засел в уголке, подобрав под себя одну ногу. Не надолго. Он уже бегает, ловко лавируя между столами и стульями.

Он был сильный рассказчик, любил и умел говорить, вспоминал символистов, обрисовывал образы старых друзей, их характеры, странности, мысли, судьбу. Но вдруг обижался, прерывал себя жалобным возгласом:

— Да что я, рассказчик вам, что ли!

И, пробежавшись по комнате, забивался куда-нибудь в угол и оттуда просил:

— Расскажите же вы!

Но рассказа не слушал: прищуривал рысьи глаза, оставлял вам улыбку, а сам уносился куда-то...

С чувством юмора Белый как будто бы был не в ладах. Он не смеялся, когда смеялись другие, или смеялся один. Помню, увидев однажды карикатуру смешную в журнале на себя самого, он рассердился и стал *карикатурно изображать карикатуру*. Впечатление было гнетущим. Но все же «бéловский» юмор — с сарказмом и болью — силен. Прочтите хотя бы главу, где описан вечер «Свободной эстетики» («Московский чудак»), или встречу японца с профессором («Москва под ударом»)[20], и вы, если вообще принимаете Белого, будете, может быть, так же смеяться, как смеются любители шуток Шекспира.

Белый жил в увлечениях, постоянно меняя их. То он собирал осенние листья, сортировал их часами по оттенкам цветов, то мешками возил разноцветные камушки с берега моря из Крыма в Москву, приводя своих близких в отчаяние. (Между прочим, камушки он собирал, появляясь на пляже в одном лишь носке — другая нога была голая.) То собирал обожженные спички и грудами складывал их у себя под кроватью. (Кто-то прознал, что он собирал их на случай, если в Москве не окажется топлива.)

Интересен процесс его творчества. Схему романа он задумывал в общих чертах и затем *наблюдал* терпеливо им же вызванных к жизни героев. Они обступали его день за днем, развиваясь, ища отношений друг с другом, меняя интригу, вскрывая глубокие смыслы и, наконец, становясь символичными. Белый сам говорит, что порой произведение искусства представляет *сюрприз для художника*. Но такие сюрпризы были обычным явлением для Белого. Воображение художника такого масштаба, как он, обладает способностью соединять два процесса, противоположных друг другу. В нем *самостоятельность* образов сочетается с их *подчиненностью* воле художника. Белый, следя *объективно* за игрой этих образов, «взглядом» своим рождал в них свое, *субъективное*. Противоречие делалось кооперацией образов с автором. Он едва успевал регистрировать в памяти все, что жило, горело в его

творческой мысли. Он знал: что часто вначале являлось ему как «свалень событий», ряд фигур, атмосфер, мест, домов, улиц, комнат, безделушек на столиках, на этажерочках, полочках, — все вливалось само постепенно в интригу, в идею, давало им краски, становясь обертонами и полутонами и иногда поднимаясь до символа. Он как-то увидел в фантазии человечка, нескладного, странного, видом ученого (похож на профессора!). Он бежал за каретой с мелком, стараясь на черном квадрате убегавшей кареты формулку вычертить. Профессор бежал все «быстрее, быстрее, быстрее! Но вдвинулась вдруг лошадиная морда громаднейшим ускореньем оглобли: бабахнула! Тело, опоры лишенное, падает: пал и профессор на камни со струйкой крови, залившей лицо». Когда Белый увидел все это, он не знал еще с точностью, что это будет московский чудак, любимый герой его, профессор Коробкин.

Но бывали у Белого и страшные образы и факты, уже выходившие из сферы искусства. Ими он мучил себя и других.

Много темного жило в душе его. Но Белого трудно судить, еще трудней осудить его, многоликого, жившего вечно в бунтарстве, в контрастах, в умственных «трюках». Но и не осуждая, я все же скажу: чувство в нем далеко отставало от мысли. Мысль-огонь увлекала его в «бездны сознания» (его выражение) и подолгу держала его в отчуждении, в холодных и темных углах, тупиках, лабиринтах, где сердце молчит и где близки границы безумия. Все обостряя рассудком до искажения, он начинал ненавидеть им же созданный мысленный призрак. Любил ли он? Вероятно, любил, но по-своему, силою мысли (не сердца). Он *утверждал*, и это ему заменяло любовь. Но он мог утверждать при желании: *тьма есть свет*, и мог жить в этой тьме, «полюбив ее мыслью», до нового «трюка» рассудка.

Я часто беседовал с другом о нем: как может он долгие годы жить в круге идей Рудольфа Штейнера без «бунтарства». Мы ждали: вот-вот он сорвется, уйдет в лабиринты бесчувствия, разовьет «трюком» мысли неглавное в главное и, упершись в тупик, возненавидит и бросится в крайности контраста. Но он все держался, писал книги о Штейнере, читал лекции об антропософии, читал мне интимно свои мемуары о времени, им проведенном со Штейнером, давал мне советы, уча упражнениям мысли. Он однажды сказал мне:

— Я посвящу свою книгу Михаилу Архангелу *. Пусть в наши дни прозвучит его имя.

И когда вышел «Московский чудак», на первой странице я прочел:

«Посвящаю памяти
архангельского крестьянина
Михаила Ломоносова».

В другой раз ночью во время беседы он вспыхнул, вскочил, обе руки вскинул вверх, прокричав:

— Если б все до единого поддали безволью лжи давящего нас материализма, я один бросил бы вызов *тому* (Ариману **), кто впивается в мозг человека вот здесь, на затылке. Я погиб бы в мгновение ока, но в это мгновение *он* изведал бы стыд и позор!

С того времени как я покинул Россию, я не видал уже Белого. Но последняя книга его «Мастерство Гоголя» (гениальный анализ!) удивила меня: в ней я узнал много мыслей, когда-то им высказанных, но теперь они были искусственно (но не искусно) пригнаны к идеологии, Белому некогда чуждой. Тут и «спрос», и «предложение», и «социальный заказ», и цитаты из Ленина, и злобный, жестокий тон по отношению к Гоголю, к его «мистике» и к «Незримому», которые Белому прежде были так близки. Его старые мысли в новой одежде теряют свое обаяние. Я, может быть, не узнал бы их вовсе, если б в прошлые годы он сам не раскрыл их мне в беседах о Гоголе.

Недавно я слышал: Белый в последние годы совсем отошел от учения Штейнера и примкнул к матерьялистам. Правда ли это — не знаю.

Когда студия потеряла Сулержицкого и Вахтангова, группа основных ее членов взяла на себя художественное

---

* Духовная наука (антропософия) под именем *Архангела Михаила* объединяет группу духовных существ, играющих важную роль в развитии мира и человека. Задача *Архангела Михаила* особенно значительна в нашу эпоху. *(Примеч. Чехова.)*

** Антропософия пользуется именем *Аримана* для обозначения духовных существ, чьи инспирации вызывают в человеке материалистические представления. *Ариман*, дух тьмы, противопоставлялся в древней Персии *Ормузду*, духу света. Имя *Аримана* (как и *Архангела Михаила*) хотя и распространяется на целую группу однородных существ, все же указывает на определенную духовную индивидуальность. *Ариман*, так же как и *Михаил*, имеет достоинство Архангела. Борьба обоих архангелов находит отражение в мифах, легендах и сказках всех народов, причем *Ариман* часто символизируется в образе «Дракона». *(Примеч. Чехова.)*

и административное руководство. Однако отсутствие единой, крепкой художественной воли скоро сказалось. Тенденции того времени стали оказывать заметное влияние на художественную жизнь студии. Театрам приходилось считаться с требованием времени. Пьесы агитационного и пропагандного характера (продукт первой эпохи революции) стали появляться на подмостках московских и петербургских театров. Натурализм, «простота, как в жизни», фотографически точная передача текущих событий были единственно возможным «стилем» их выполнения. Качество актерской игры стало падать, элементы творческой фантазии, театральной выдумки и оригинальности отошли на второй план. Театры и актеры шли за массами, угождая их вкусам. Однако многие искренне верили, что идут в первых рядах, считали себя пионерами. Впрочем, не легко было разобраться в этот первый период горячей ломки старого и попыток создать новое — кто за кем идет или кому и чему служит. Жизнь этого периода была, несмотря на свою кажущуюся конкретность, поистине фантастична. Принципы и идеалы материализма, заготовленные вне связи с действительностью и не соответствовавшие ей, все же настойчиво применялись, и с ними обращались, как с фантомом. (Обычная ошибка. Действительный, реальный человек не принимался во внимание, и с ним обращались, как с фантомом. Обычная ошибка материалистического мышления: *не вся* действительность принимается во внимание. Духовные силы, действующие в мире, в истории, в отдельном человеке, отрицаются. Выводы, полученные на основании логических умозаключений, становятся в конфликт с действительностью при первой же попытке их осуществления. Предвидения материалистов неизбежно обречены на неудачи.)

Не видели актеры и той опасности, которая угрожала их искусству со стороны материализма. Принятый и проведенный до конца, он способен убить живое чувство актера, привести к переоценке внешних средств выразительности в ущерб внутренним, к нервозности в игре и к поверхностной трактовке ролей. Все это уже начинало появляться то тут, то там, как в целых спектаклях, так и в отдельных актерах. Видя это и принимая участие в управлении студией, я должен был часто вступать в конфликт с ее руководителями.

Удобопонятность популярного материализма породила множество новых, «современных» драматургов. Своими произведениями они наводнили клубные и заводские подмостки и пытались проникнуть на сцену нашей студии.

Луначарский долго терпел их, надеясь, по-видимому, что из их среды выйдут со временем настоящие пролетарские писатели. Но скоро ему пришлось убедиться, что эти слишком быстро заявившие о своем существовании драматурги не были пролетариями ни по уму, ни по духу, и Луначарскому все же пришлось указать им их надлежащее место. Однако случилось это не сразу. Им дали высказаться и слушали их, пока, наконец, они не договорились до абсурда.

— Толстому Льву легко было писать, товарищи! — заявил один из них на заседании Наркомпроса.— Дайте-ка мне «Ясную» его «Поляну», так я вам, может, не хуже него напишу, товарищи, извиняюсь!

Помню, как возмутились Луначарский и Станиславский и как Мейерхольд в своей блестящей речи высмеял как оратора, так и всех подобных ему «пролетарских писателей» с их обидами, хвастовством, угрозами прошлому и туманными обещаниями на будущее.

Блестяще вел себя Мейерхольд на таких заседаниях. Художник побеждал в нем партийца, и он смело и со свойственным ему умом отстаивал наши права и художественную свободу. Многое в этом направлении сделал и Станиславский. Уже одно присутствие его заставляло «ораторов» выбирать выражения и держаться в известных границах. Его авторитет был и до конца дней остался непоколебимым. Его нежелание делать компромиссы заставляло уважать его и считаться с ним. Большевики не любят подхалимства. Со Станиславским считались не только как с художником, но и как с человеком. Много добра сделал он, ездя в Кремль просить за осужденных. Он не боялся большевиков, и это импонировало им. Все его страхи ограничивались повседневными пустяками. Он очень испугался, например, когда Рыков забыл галоши в ложе театра и они затерялись.

— Галоши должны быть найдены! — волновался Станиславский.— Вы знаете, кто такой Рыков? Это председатель почти что всей России! Ищите!

Будучи всего лишь одним из членов правления студии, я не мог выполнить того, что казалось мне необходимым для сохранения художественной жизни студии. Я решил взять управление в свои руки и объявил себя «диктатором». Впечатление, произведенное моим поступком, было настолько ошеломляющим, что открытой оппозиции я не встретил, хотя и видел, что кое-кто затаил злобу против меня. Я назначил при себе правление из четырех членов студии. Все они пользовались уважением и доверием труппы. Через

два-три дня после «захвата мною власти» Наркомпрос санкционировал мое директорство[21].

Я прежде всего решил поставить «Гамлета». Полтора года продолжалась работа над этой трагедией, и мне удалось осуществить в ней кое-что из моих заветных театральных мечтаний. К тексту мы подошли, например, поновому: через *движение*. (Я говорю не о смысле, не о содержании текста, но о способе произнесения слов со сцены.) Мы рассматривали звуковую сторону слова как *движение, превращенное в звук*. В том, что музыкальный звук вызывает в нас представление о движении, едва ли можно сомневаться. Мы слышим *жест*, зачарованный в нем. Такой же *жест* живет и за звуком человеческой речи, но мы не воспринимаем его с такой легкостью, как в музыкальном звуке: нам мешает смысловое, интеллектуальное содержание речи. Мы следим за тем, ЧТО говорит нам человек, и не замечаем того, КАК ЗВУЧИТ его речь. Отрешившись на время от содержания слышимых слов, мы начинаем улавливать их *звучание*, а вместе с ним и *жест*, скрытый за этим звучанием. Художественность речи определяется ее *звукожестом*, а не смыслом. Смысловая сторона произносимых актером со сцены слов принадлежит не ему, но автору, и в этом нет его, актерской, заслуги. Но в том, *как* он произносит эти слова, как *звучат* они со сцены, заключается уже его заслуга и определяется ценность его как художника. Работая над «Гамлетом», мы старались пережить жесты слов в их звучании и для этого подбирали к словам и фразам соответствующие движения. В них мы вкладывали нужную нам силу, придавали им определенную душевную окраску и производили их до тех пор, пока душа не начинала полно реагировать на них. Зажигалось горячее творческое чувство, вспыхивал волевой импульс, и уже после этого мы произносили слова и фразы. Жест переходил в слово и звучал в нем. Актеры сразу оценили этот занимательный и давший прекрасные результаты подход к художественной речи. Целые диалоги, целые сцены мы проходили таким образом, производя движения в молчании. Для того чтобы жест не превратился в пантомиму и оставался, так сказать, отвлеченным, мы иногда перебрасывались мячами. Мячи заменяли для нас слова и уводили от пантомимы. Мы также работали много и в области воображения. По указанию режиссера и под его руководством мы проигрывали в воображении целые сцены, мы, так сказать, *репетировали* в воображении, каждый за себя и за своих партнеров. Потом, когда репетиция

производилась на сцене, много прекрасного и оригинального переносили актеры из своих «воображаемых» репетиций в реальные. Мы увлекались той свободой и легкостью, которые допускали наши «бестелесные» репетиции. Развивалась изобретательность, актерская смелость и столь желанная и нужная актеру уверенность хорошего тона во время репетиций на сцене.

В первые три года обстоятельства благоприятствовали мне. «Гамлет» имел успех, и студия постановлением Наркомпроса была переименована во Второй Московский Художественный театр и перешла в новое помещение на Театральной площади (бывш. театр Незлобина). После исполнения роли Датского принца я получил звание заслуженного артиста и вместе с Собиновым был избран членом Моссовета. Театр сразу поднялся на большую высоту. Чтобы я не «зазнался», Станиславский сказал мне:

— Вы, Миша, не трагик. Трагик плюнет — и все дрожит, а вы плюнете — и ничего не будет.

Для актеров, желавших совершенствовать и развивать свою технику, я организовал занятия с упражнениями. Вся труппа (за исключением нескольких ее членов) принимала участие в занятиях. Даже «старики» МХАТ заходили иногда посмотреть на нашу работу, и многих она серьезно интересовала. Но методы, которые я пытался привить актерам нашего театра, были новы и чужды «старикам» МХАТ. Однажды, полушутя, Немирович-Данченко сказал мне:

— Не следовало бы пускать наших актеров на ваши занятия — вы можете их быстро испортить.

Признаюсь, я был польщен этой шуткой.

Двое из актеров нашей труппы проявили особый, подчеркнутый интерес к новым театральным идеям. Они восторгались новым подходом к эстетике и в особенности тем, что духовность становилась конкретной и практически применимой в том виде, как мне удавалось проводить ее в упражнениях и в постановках. Им было известно, что мои духовные знания и в особенности технику конкретного применения их в искусстве я вынес из антропософии, из эвритмии Рудольфа Штейнера, из его учения о художественной речи и т. п., но об этом они до поры до времени умалчивали и с восторгом говорили о *моих* новых идеях. Но по странной случайности именно эти актеры чаще других отсутствовали на моих занятиях. (О том, что они делали в это время, я узнал слишком поздно.)

Наши репетиции, в особенности вначале, носили характер экспериментов больше, чем профессиональной работы в обычном смысле слова. Каждая новая постановка давала нам случай исследовать и проработать новые приемы игры и режиссуры. Увлеченный художественной работой, я перестал интересоваться тем, что делалось вне стен театра. Свои общественные обязанности я выполнял плохо, заседаний Моссовета не посещал, а регулярные доклады свои о его деятельности читал по шпаргалке. Друзья мои не раз предупреждали меня об опасности, которую я навлекаю этим на театр и на самого себя. Мои лекции об искусстве на заводах и фабриках так же, как занятия в театре, были сильно окрашены элементом духовности моего собственного мировоззрения.

С некоторых пор я стал замечать, что встречавшиеся мне члены партии, заводя со мной беседы, неизменно сводили их на одну и ту же тему. Было бы хорошо, говорили они, если бы я стал посещать фабрики и заводы в рабочие часы, пригляделся бы к производству, полюбил бы машину, познакомился поближе с трудом рабочего, вник в образ его мышления, изучил его вкусы, потребности, желания и т. п. Все это дало бы мне, говорили они, новый подход к жизни и помогло бы «развязаться с вредными мистическими уклонами». Делались попытки воздействовать на меня убеждением и тем избежать в будущем иных, нежелательных мер воздействия.

Однажды в контору театра пришло на мое имя письмо из Наркомпроса. В нем (все еще в дружеской форме) говорилось, что деятельность моя как руководителя театра признана не вполне удовлетворительной и что я должен прекратить распространение идей Рудольфа Штейнера среди актеров труппы вверенного мне театра. К письму был приложен лист с цитатами из книг Р. Штейнера. Они иллюстрировали собой те мысли, которые я высказывал во время репетиций и занятий моих с актерами. Работа по подбору цитат была сделана тщательно и умно. (Это и была работа тех двух актеров, которые так преданы были *моим* идеям и часто отсутствовали на занятиях... скрываясь за портьерами дверей. Они записывали мои фразы, казавшиеся им подозрительными, и потом находили в книгах Р. Штейнера соответствующие цитаты.)..............................
....[22].

Все с большей остротой обстоятельства вынуждали меня к отказу от моего мировоззрения. Борьба становилась бесполезной. Деятельность моя как актера, режиссера и дирек-

тора театра постепенно прекращалась сама собой. Общение со мной становилось небезопасным даже для членов нашего театра. Несмотря на то, что в ГПУ вскоре состоялось постановление о моем аресте, мне все же благодаря особым обстоятельствам удалось получить заграничный паспорт и я мог легально покинуть Россию. Однако я все еще не был уверен, что останусь за границей совсем. Из Берлина я послал в Наркомпрос письмо. В нем я излагал условия, на которых мог бы вернуться. Ответа я не получил, хотя и узнал вскоре, что письмо мое читали, обсуждали и даже одобрили.

Берлин. В праздничном настроении, с маленьким томиком «Гамлета» на немецком языке (был уже выучен первый акт и половина монолога «Sein oder nicht sein» *) я вошел в контору известного антрепренера, ценителя искусств, делавшего «хорошие дела». Он встретил меня приветливо и, усадив в кресло, чуть было не смутил слишком откровенным комплиментом:

— Не каждый день приезжают к нам из России Чеховы,— сказал он.

Маленькую паузу я истолковал как вступление к важной радостной беседе. Я глядел на него с любовью человека, добровольно отдающего себя во власть другого. Солидный переплет немецкого томика приятно напоминал о себе, продавливая бок.

— Ну-с,— сказал наконец известный антрепренер,— мы будем делать с вами хорошие дела!

Я слегка поклонился и красиво развел руками (дескать, весь к вашим услугам) и тут же почувствовал, что нечаянно сымитировал Станиславского — в минуту, когда он, сознавая свое величие, хотел быть простым и приятным. «Моисси приезжал с Гамлетом в Москву, а я вот в Берлин,— думал я с приятностью,— ответный как бы визит».

— Танцуете? — спросил вдруг антрепренер и, подождав несколько секунд ответа, повторил свой вопрос, для ясности попрыгав руками в воздухе.

— Я?

— Вы.

«Какие же в «Гамлете» танцы? — соображал я.— Фехтование есть... пантомима... Какая неприятная ошибка. Он должен бы знать».

— Зачем танцевать? — спросил я с улыбкой.

---

* «Быть или не быть» *(нем.)*.

Мы начнем с кабаре. Я сделаю из вас второго Грока *. На инструментах играете? Поете? Ну хоть чуть-чуть?

— Простите,— перебил я его, холодея,— я, собственно... Гамлет... я приехал играть Гамлета...

— Гамлет — это не важно,— отмахнулся антрепренер,— публике нужно другое. Условия мои таковы: годовой контракт *со мной*. Такой-то месячный оклад. Имею право продавать вас по своему усмотрению, включая фильм. Abgemacht? **

Не то пауза наступила, не то я провалился куда-то. И, как у героя Достоевского, в одну секунду в моей голове пронеслось множество мыслей. Без борьбы, единым словом человек уничтожает мечту, смысл и цель! В чем его сила? В деньгах? Что же, это и есть капиталистический строй? Вся моя театральная жизнь, с ее борьбой, накоплением идеалов, верой в публику встала предо мной. Станиславский, Шаляпин, Штейнер больше двадцати лет воспитывали во мне веру в великую миссию театра; в Москве на «Гамлета» ходили с благоговением; Чехословацкое правительство приглашало меня в их страну именно для того, чтобы я создал там театр Шекспира, театр высокой трагедии и комедии...[23].

— Но ведь не вся же публика хочет кабаре,— сказал я вслух,— многие хотят и «Гамлета».

— Два десятка полоумных шекспироведов! Сядут в пустой зал с книжечками и будут, уткнув носы, следить, верно ли вы произносите текст. Это не «дело». Поверьте мне, милый друг,— он отечески дотронулся до моего рукава,— я знаю публику лучше, чем вы!

Я встал.

— Подумайте,— сказал он.

— Подумаю,— сказал я, и мы расстались [24].

Солидный томик в кармане по-прежнему напоминал о себе.

Через два дня я снова сидел в конторе известного антрепренера. Он телеграфировал Рейнгардту о моем приезде и теперь показывал мне ответную телеграмму из Зальцбурга. (По длине она, как и все телеграммы Рейнгардта, была похожа на письмо.) Рейнгардт «радовался моему приезду» и приглашал в Зальцбург погостить и переговорить о предстоящей работе.

Поздравляю,— говорил антрепренер, хохоча и тряся мою руку.— Мои условия таковы...

---

* Грок — известный швейцарский клоун. *(Примеч. Чехова.)*

** Согласны? *(нем.)*.

И он изложил свои новые условия в связи с приглашением Рейнгардта.

Вторая телеграмма из Зальцбурга извещала, что дела заставляют Рейнгардта экстренно выехать в Берлин, где он и надеется встретиться со мной.

...Роскошная квартира. Громадные залы, напоминающие дворец. Рейнгардт вышел ко мне навстречу и, не выпуская моей руки, подвел к большому письменному столу. Усадив меня, сам он сел напротив. Его большие глаза, смеющиеся, умные и проницательные, глядели на меня. Я смутился.

— Я знаю,— сказал он,— какую роль вы хотите играть.

У меня была затаенная мечта. Тоже шекспировский герой. Никто не знал об этом. Рейнгардт назвал этого героя. Я окончательно смутился [25].

После двух-трех общих фраз Рейнгардт спросил о Станиславском и о манере его работы. Узнав, что в МХТ пьесы репетируются месяцами и только две-три новые постановки включаются ежегодно в репертуар, он опустил глаза и печально покачал головой.

— У нас, у немцев, другой метод.

Жалел ли он нас или немцев — не знаю.

— Eine wunderbare Rolle! * — воскликнул он, вдруг переходя к своему деловому предложению. Его хитрый, интригующий взгляд говорил: «Вы в восторге и ждете, что я скажу дальше». Я невольно подчинился этому обаятельному взгляду и с восторгом просил его рассказать мне о роли.

Он предложил мне сыграть роль Skid'a в «Artisten» **, Skid — клоун (!). Роль трагикомичная. В Берлине Skid'a с большим успехом играл В. А. Соколов. Рейнгардт хотел, чтобы я играл в Вене. Я должен был ехать туда немедленно, чтобы еще до приезда Рейнгардта заняться с его ассистентом исправлением немецкой речи и учиться клоунским трюкам. Но что же с «Гамлетом»? Уходя, я спросил Рейнгардта, почему он не ставит больше классических вещей.

— Не время,— ответил он,— публика не хочет этого сейчас. Но театр еще увидит классиков.

Рейнгардт проводил меня до двери, все так же проницательно следя за каждым моим движением.

Вена. Маленький, четырехугольный, уже немолодой доктор S, ассистент Рейнгардта, принял меня вежливо, но сухо и строго.

---

* Замечательная роль! *(нем.)*.

** Скид в «Артистах» *(нем.)*.

— Herr Professor informierte mich, dass Sie ein berühmter russischer Schauspieler sind. Sehr angenehm *,— сказал он и немедленно приступил к исправлению моей речи.

Стоя рядом со мной, он поправлял каждое мое слово таким громким, немецким гортанным голосом, что у меня разболелась голова. Через полчаса он уже не столько поправлял мою речь, сколько властно навязывал свои интонации. Я было запротестовал, но он сказал:

— Aber hören Sie mal, lieber Tschekhoff, das muss unbedingt so gesprochen werden **.

И снова вкрикивал в меня свои гортанные звуки. Я начинал ненавидеть его.

— Aber lieber, lieber Herr Tschekhoff,— настаивал д-р S,— Sie verstehen ja nicht! Das ist doch kein Shakespeare! Kein «Hamlet»! ***

Я насторожился.

Д-р S предложил мне прослушать и сравнить шекспировскую речь и ту, которую он старался вбить в меня.

Вскинув руки кверху, он закричал:

— «O schmölze doch dies allzufeste Fleisch...» **** — и от крика налился кровью. Когда его напряжение дошло до крайних пределов, он стал изгибаться, отчего его коротенькая четырехугольная фигурка стала еще меньше. Он бил себя сверху кистями рук по голове и задыхался от недостатка воздуха. «А не уехать ли мне назад»,— подумал я, стараясь не слышать голоса д-ра S, но, вспомнив, что я за границей и ехать «назад» мне некуда, я отогнал бесполезную мысль.

— Das ist Shakespeare,— сказал мокрый и красный доктор S,— jetzt hören. Sieh mal zu...*****

Он стал быстро и однотонно произносить одну за другой длинные немецкие фразы Skid'a, внезапно повышая голос на последнем слове перед запятой или понижая его перед точкой. При этом коротенький указательный палец его то взлетал вверх, то опускался вниз. Д-р S мучил меня часа четыре и наконец, доведя и себя до мигрени, ушел домой. На другой день начались регулярные уроки акробатики

---

* Господин профессор информировал меня, что вы знаменитый русский актер. Очень приятно *(нем.)*.

** Но послушайте, дорогой Чехов, это должно определенно так выговариваться *(нем.)*.

*** Но, дорогой, дорогой господин Чехов, вы не понимаете же! Это все же не Шекспир! Не «Гамлет»! *(нем.)*.

**** «О, если б этот плотный сгусток мяса...» («Гамлет», акт 1, сцена 2).

***** Это Шекспир, теперь послушайте. Наблюдайте... *(нем.)*.

и скоро изнурили меня и физически. Прыгая через собственную ногу (которую я же держал в руке), я мучился от стыда и от боли в мускулах. Отчаяние помогало мне вскакивать на стол без разбега и «рыбкой» перелетать через предметы. С приездом Рейнгардта, надеялся я, начнутся репетиции и судьба моя изменится к лучшему, но труппа приехала без Рейнгардта, и д-ру S было поручено ввести меня в пьесу. Со дня приезда труппы и до премьеры в Theater an der Wien оставалось всего восемь дней. Skid, главная мужская роль, проходит через все четыре акта, и в каждом из них Skid говорит помногу и подолгу. Чужой мне язык, интонации д-ра S, акробатика и ужас перед надвигавшейся премьерой мешали заучиванию текста. В приехавшей из Берлина труппе оказалась молодая актриса, так же как и я впервые выступавшая в «Artisten». Д-р S начал заниматься с ней, и мне стало несколько легче. Актеры на репетициях скороговоркой болтали надоевшие им роли, и я с трудом улавливал реплики. За несколько дней до премьеры приехал Рейнгардт и начались «настоящие репетиции». Они происходили по ночам на его квартире. Под утро, когда наступало нервное возбуждение, актеры оживлялись и все выходило «ausgezeichnet»*. К изумлению моему, Рейнгардт не спешил, и не для того назначались ночные репетиции, чтобы сделать больше в оставшиеся несколько дней. Нет, они назначались с целью вызвать под утро то возбуждение, которое и делало репетицию «ausgezeichnet». Это был прием, которым Рейнгардт часто пользовался в своей работе. Часов в шесть утра, когда было уже совсем светло, актеры шумной толпой высыпали на пустынные улицы Вены и долго бродили по городу, обмениваясь впечатлениями ночи. В центре шел д-р S, в длинном, тяжелом, квадратном, как сам он, пальто.

— Mut, Mut, lieber Herr... Herr...**

— Tschekhoff,— подсказывал я, стараясь произнести свою фамилию с акцентом.

— Mein lieber Herr Tschekhoff,— ободряли меня актеры. Но Mut*** у меня не было уже давно. Я чувствовал, что лечу в пропасть, мне было стыдно, и я то злился, то впадал в апатию.

Как я завидовал новой актрисе! Не зная роли и, по-видимому, не отдавая себе ясного отчета в том, что именно

---

*Отлично *(нем.)*.

** Мужайтесь, мужайтесь, дорогой господин... господин... *(нем.)*.

*** Мужества *(нем.)*.

она играет, она повторяла все ту же серию знакомых театральных приемов, нанизывая их, как бусинки на тонкую ниточку, а когда эта ниточка порывалась, она, мило вертя юбочкой и хохоча, трепала по щеке д-ра S.

— Aber meine Herrschaften *, говорил, смущаясь, д-р S и еще усерднее начинал заниматься с ней.

Генеральная репетиция накануне премьеры. В первый раз костюмы, гримы, свет и полные декорации. По сцене бегают рабочие, два красных и раздраженных помощника режиссера, с достоинством ходит д-р S и суетятся полузагримированные, полуодетые актеры. Я плохо узнаю их, и мне начинает казаться, что среди них есть новые лица, до сих пор не принимавшие участия в репетициях. Приглядевшись, я замечаю целую толпу новых персонажей, загримированных и одетых, как и мы все: это настоящие клоуны и артисты кабаре. Рейнгардт пригласил их для того, чтобы создать атмосферу цирка и позабавить публику. С тоской и нежностью вспомнил я далекий, любимый МХАТ с *его* атмосферой. Станиславского, на цыпочках ходящего за кулисами, Немировича-Данченко, всегда строгого, но такого доброго и ласкового в дни генеральных репетиций, трепет и волнение актеров и особую, незабываемую тишину этого единственного в мире театра. Весело покрикивая и смеясь, акробаты, жонглеры и клоуны вертелись, скользили по полу, не передвигая ног, падали, не сгибаясь, складывались в комочки, спотыкались в воздухе, легко подкидывали тяжелые предметы и не могли сдвинуть с места легких, и все это красиво, смешно и четко. «Боже мой, что же будет с моим неуклюжим прыжком через ногу и жалкими «рыбками» среди этой блестящей компании!» Но я был так утомлен и подавлен, что у меня не хватило энергии просить Рейнгардта об отмене моих «трюков». Бестолковая нервная репетиция началась. Рейнгардт появлялся то на сцене, то за кулисами, то в зрительном зале. Он волновался и раздражался не меньше других, но искусно прятал свое возбужденное состояние под маской холода и покоя. Даже двигался он медленнее, чем обычно. Репетиция прерывалась каждые несколько минут. На игру никто не обращал внимания. Свет, декорации, костюмы, вставные номера клоунов и акробатов заняли все время. Мой первый «трюк»: прыжок на стол без разбега. Я с грохотом лечу на пол. Испуганный крик партнерши, крик Рейнгардта в зрительном зале и боль в содранных коленях и локтях. Только тут

---

* Но, мои любезные... *(нем.)*.

Рейнгардт, заметив, что носки моих клоунских сапог были фута в полтора длиной, отменил все мои «трюки». Репетиция кончилась на рассвете. Вечером премьера. «Не напиться ли?» — подумал было я, но и на это не было достаточно воли.

С тупым равнодушием вышел я на сцену. Циркачи и акробаты имели шумный успех. Прошли первый и второй акты. В третьем — центральная сцена клоуна Skid'a: он произносит эффектный трагикомический монолог.

Я начал. Странно прозвучали для меня самого несколько первых фраз Skid'a: «совсем не гортанно, не по-немецки... сердечно... должно быть, это и есть «russische Stimme» *,— пронеслось в моем сознании. «И как просто он говорит, совсем не так, как на репетиции. Это, должно быть, оттого, что я не играю. Надо бы сделать усилие... нет, подожду еще минуточку, сил нет... монолог такой длинный». Skid говорил, и мне стало казаться, что я в первый раз по-настоящему понимаю смысл его слов, его неудачную любовь к Bonny, его драму. Усталость и покой сделали меня зрителем своей собственной игры. «Как верно, что голос его такой теплый, задушевный... Неужели от этого создалась такая волнующая, напряженная атмосфера? Зрители насторожились, слушают внимательно... и актеры слушают... и Bonny. На репетициях она занималась только собой. Как же я не видел, какая она славная... конечно, Skid любит ее!» Я следил за Skid'ом со вниманием. Bonny запела у рояля грустную песенку. Я взглянул на сидевшего на полу Skid'a, и мне показалось, что я «увидел» его чувства, его волнение и боль. И манера речи его показалась мне странной: то он внезапно менял темп, то прерывал свои фразы паузами, неожиданными, но такими уместными, то делал нелогичные ударения, то причудливые жесты... «Клоун-профессионал»,— подумал я. В первый раз я увидел в партнерах настоящий живой интерес к словам и к душевной драме Skid'a. С удивлением я заметил, что начинаю угадывать, что произойдет через мгновение в его душе. Тоска его росла. Мне стало жалко его, и в эту минуту из глаз клоуна брызнули слезы. Я испугался! «Это сентиментально, не надо слез, останови их!» Skid сдержал слезы, но вместо них из глаз его вырвалась сила. В ней была боль, такая трагичная, такая близкая и знакомая человеческому сердцу... Skid встал, странной походкой прошелся по сцене и вдруг стал танцевать, по-клоунски, одними ногами, смешно, все быстрее, быстрее.

---

* Русский голос *(нем.)*.



Рисунки Г. Шаукала к спектаклю
«Артисты» Г. Уоттерса и Л. Хопкинса. 1928 г.

Слова монолога, жаркие, четкие, острые, разлетались по залу, уносились в партер, к ложам, на галерею... «Что это? Я не репетировал так!» Партнеры встали с мест и отступили к стенам павильона. «И они не делали этого раньше!» Теперь я мог руководить игрой Skid'а. Сознание мое раздвоилось — я был в зрительном зале, и около себя самого, и в каждом из моих партнеров, я узнал, что чувствуют, чего

хотят, чего ждут они все. «Слезы!» — подсказал я танцующему Skid'у. «Теперь можно!» Усталость исчезла... легкость, радость, счастье! Монолог подходил к концу... как жалко, так много еще можно высказать, такие сложные, неожиданные чувства поднимались в душе, так гибко, послушно становилось клоунское тело... И вдруг все существо, и мое и Skid'а, наполнилось страшной, почти непереносимой силой! И не было преград для нее — она проникала всюду и могла все! Мне стало жутко. Сделав усилие воли, я снова вошел в себя и по инерции договорил две-три оставшиеся фразы монолога.

Действие кончилось. Опустился занавес. Публика, Рейнгардт и даже сам д-р S щедро вознаградили меня за мучения последних дней. Я был благодарен и растроган. Теперь я, что называется, «нашел роль», мука прошла, и я все с большим удовольствием стал играть своего клоуна.

Уже несколько лет я старался привести в порядок свой театральный опыт, систематизировать наблюдения, разрешить ряд интересовавших меня вопросов. И в этом смысле только что описанное переживание оказало мне большую услугу. В то время меня занимал вопрос о вдохновении и о пути к нему. Я был близок к его решению и прежде, но теперь правильность его подтвердилась для меня непосредственным переживанием. (В несколько более слабой степени оно и раньше было знакомо мне.)

В одаренном человеке постоянно происходит борьба между его высшим и низшим «я». Каждое из них ищет господства над другим. В обыденной жизни победителем оказывается низшее, со всем его честолюбием, страстями и эгоистическим волнением. Но в творческом процессе побеждает (должно побеждать) другое «я». Низшее вообще склонно отрицать существование высшего и приписывать *себе* его силы, способности и качества. Напротив, высшее признает существование своего двойника, но отрицает его рабовладельческие и собственнические инстинкты. Оно хочет сделать его проводником *своих* идей, чувств и сил. Пока низшее говорит: «я» — высшее принуждено молчать. Но оно может освободиться от него, оставить его, выйти (частично) из него, и тогда оставленное «я», в свою очередь, умолкает, замирает. Наступает род раздвоения сознания: высшее становится *вдохновителем*, низшее — проводником, выполнителем. Интересно, что высшее само в это время также становится проводником. Оно не замыкается эгоистично в себе

и готово признать истинный источник творческих идей в сферах более высоких. Оно со стороны наблюдает и направляет низшее, руководит им и *сочувствует* воображаемым страданиям и радостям героя. Это выражается в том, что актер на сцене страдает, плачет, радуется и смеется и вместе с тем *лично* остается не затронутым этими переживаниями. Плохие актеры гордятся тем, что им иногда удается *так* «пережить» на сцене, что они себя не помнят! Такие актеры ломают мебель, вывихивают руки партнерам и душат своих любовниц во время игры. «Переживающие» актрисы часто впадают в истерику за кулисами. И как устают они после спектакля! Актеры же, играющие раздвоенным сознанием, с «сочувствием» вместо личных чувств, не устают, наоборот, они испытывают прилив новых сил, оздоровляющих и укрепляющих. Вместе с вдохновением они притекают из высшего «я».

Наблюдая игру Шаляпина, например, я всегда «подозревал», что в лучшие свои минуты на сцене он жил одновременно в двух различных сознаниях и играл, не насилуя своих личных чувств. Сын его, мой друг, Федор Федорович Ша́ляпин, подтвердил мои догадки. Он хорошо знал своего отца как художника, много беседовал с ним и глубоко проникал в его душу. Вот что сказал он мне о своем отце:

— Мой отец был умный актер... и с улыбкой прибавил: — Умный и хитрый! В каком бы приподнятом, творческом состоянии он ни был — он никогда не терял контроля над собой и всегда следил за своей игрой как бы со стороны. «В том-то и дело,— говорил он мне,— что Дон Кихот у меня играет, а Шаляпин ходит за ним и смотрит, как он играет!» Он всегда отличал себя от того образа, который играл на сцене. «Тебе кого жаль, отца или Кихота?» — спросил он моего семилетнего брата Борю *, когда тот плакал и целовал отца после представления «Кихота».

И на тему о *«сочувствии»* важные слова своего отца передал мне Федор Федорович: «Я могу, как зритель в зале, плакать, что умирает Дон Кихот, но и, играя, я могу *также* плакать, что он умирает». Или: «Это у меня не Сусанин плачет, это я плачу, потому что мне жаль его. Особенно когда он поет: «Прощайте, дети». Но слезы приходится иногда и сдерживать — мешают петь. Надо контролировать себя».

Однажды, будучи еще молодым, — рассказал Федор Федорович,— отец мой где-то в провинции слушал оперу

---

* Художник Б. Ф. Шаляпин. *(Примеч. Чехова.)*

«Паяцы» и очень удивлялся, видя, как певец, исполнявший Канио, в арии «Смейся, паяц» плакал настоящими слезами. Ему даже, кажется, понравилось это. Но когда он пошел после окончания акта за кулисы и увидел, что и там тенор продолжает плакать безудержно, отец сказал: «Не надо *так* «переживать»! Это не верно и не профессионально. Этак через два сезона и чахоткой заболеть можно!» Когда отец плакал на сцене, он плакал от сочувствия к образу, а себя никогда не доводил до истерики, как Канио, например. Он говорил: «Я об-плакиваю свои роли». Но этих слез никто не видел. Он стеснялся их, скрывал. Это было его интимное дело, не напоказ!

У Штейнера я также нашел указания на факт раздвоения сознания у больших художников. Известно, например, что Гёте обладал способностью непрестанно наблюдать самого себя со стороны, со всеми своими переживаниями (даже в момент любви!). И только Станиславский прямо не говорил об этом. Но он часто ссылался на «бессознательное» в творчестве, и, может быть, это можно понять как недоговоренную мысль его о раздвоении сознания в творческом состоянии.

Ввиду того что во время премьеры «Artisten» утомление, равнодушие, безнадежность и примиренность с неизбежной неудачей выключили непроизвольно мою личность с ее тщеславием, страхом, нервностью и часть высшего «я» освободилась — создались условия для вдохновения.

У больших художников раздвоение сознания происходило само собой, современные же актеры могут научиться этому. (Подробно я излагаю свои мысли по этому поводу в книге о технике актера.)

Возвращаясь однажды с д-ром S со спектакля, я заметил, что он был особенно грустен.

— Зайдите ко мне, lieber Tschekhoff, — сказал он. — Темно: жена и дочери уже спят. Входите.

На столике между нами он поставил бутылку коньяку и выпил несколько рюмок. Четырехугольная голова его опустилась на руки и повисла над столом. Прошло минут десять. Не спит ли он? Может быть, мне лучше тихонько уйти? На полированном столике заблестели две капли. Слезы катились по его щекам. По-немецки, ударяя на каждом слоге, он тихо сказал:

— Я люблю ее... — и всхлипнул.

Вспомнив, как *она*, вертя юбочкой, трепала его по щеке, я понял, о ком он говорит. Ответив неопределенным восклицанием и выждав приличную паузу, я заговорил о Рейнгардте. Не поднимая головы и не отирая слез, д-р S дал мне

понять, что он сам не хуже Рейнгардта и что тому везет, а ему — нет. Я заговорил о театре. Д-р S сказал, что любит режиссуру потому, что она дает ему власть над актерами. Мне стало жалко его. Он проводил меня до дома, и мы «сдружились». Но когда в Берлине, ассистируя Рейнгардту в другой его постановке, он начал проявлять власть над старым, седым актером, игравшим лакея, я устроил ему скандал тут же на сцене, и «дружба» наша кончилась.

В течение двух лет я мог наблюдать работу Рейнгардта. Он был последним представителем театра «милостью божией». Объективные знания сценических законов и техники актерского творчества были чужды его вдохновенной душе. Тонкий вкус, богатая фантазия и блестящая театральная «выдумка» выработали для него его собственные, рейнгардтовские привычки и приемы. Ими он и пользовался всегда, сам не понимая их значения и не умея передать их другим. Нельзя передать то, чего не понимаешь, нельзя передать стихийную силу таланта, можно передать только *школу*. Но школы Рейнгардт не создал. Он умел блестяще *показать* актеру, проиграть перед ним его роль, проговорить для него его текст. Но дать актеру технические средства для достижения желаемых результатов он не мог.

Поражала меня в Рейнгардте его способность произносить для актера слова его роли так, что казалось: укажи он пути к развитию этого искусства выразительного слова — и начнется новая эра в театре. Но он не указывал этих путей. Больше того: он просмотрел, что пути к новому, выразительному слову уже указаны. Его же родной язык был первым, на котором Рудольф Штейнер продемонстрировал новые методы художественной речи. Многое угадывал Рейнгардт интуитивно. В чем заключалась чарующая сила его слова, когда он вдруг вставал со своего кресла на авансцене, становился на место актера и играл за него, произнося текст его роли? В том, что *каждый* произнесенный им звук, *каждая* буква в слове наполнялись особой выразительностью, свойственной только *этой* букве, *этому* звуку человеческой речи! Актеры любят «ловко» произнесенные слова, но они не знают (и пока, кажется, не хотят знать), чем достигается этот эффект. В силу своего таланта Рейнгардт мастерски владел отдельными звуками речи, выражая ими то характер героя, то придавая своей речи упругость и пластичность, то пользуясь ими, как живописец красками, то, как музыкант, сочетая их в мелодии.

Разве не важно было бы добросовестному актеру узнать о том, как в течение многих и многих тысячелетий образовывалась человеческая речь? «А», «е», «и», «о», «у» — все это отдельные, самостоятельные существа с индивидуальной душой и им одним свойственным *звуковым* содержанием. Все эти «индивидуальности» тысячелетиями воздействовали на человека, развивая и формируя аппарат его речи. Все они жили вокруг человека, ища своего выражения через человеческую речь.

В явлениях и силах природы жили они вне человека и — как его реакция на них — в нем самом. Человек глубокой древности жил в тесном и близком общении со своим окружением. Он проникал в него не рассудком, как мы, но всем своим существом. Он слышал раскаты грома и делал усилия понять их. Он искал *звук*, подобный раскатам грома. Он начинал имитировать их, и его речь все с большей отчетливостью формировала звук: «ррр». Жест помогал ему в этом. Все, что вращалось, катилось, кружилось, все, что было спирально, округло, завернуто, все это он имитировал в жесте, всем телом, руками, ногами. И все это было в нем: «ррр»! Жест входил в звук и жил в нем как сила. Целый мир становился понятен ему через «р». Другой мир открывался ему во всем том, что лилось, наливалось, летело, цвело и ласкало, и он проникал в него, подражая ему в жестах и звуках: так формировал он постепенно звук «л» в своей речи. Все согласные, говорит Рудольф Штейнер, результат имитации внешнего мира. Гласные звуки теплее согласных. В них нашли свое выражение чувства, желания, страсти человека, формировавшего свою речь. Когда в изумлении или благоговении весь человек открывался навстречу явлению, он восклицал: «А!» В «а» — жест раскрытия, принятия. Когда же, наоборот, он пугался, стараясь замкнуться от того, что страшило его, он произносил: «у». Два противоположных жеста живут в этих звуках. В словах, еще мало испорченных, можно слышать, как отдельные звуки выражают собой содержание слова. Жест закрытия и чувство страха живут в разных вариациях в словах, где звучит «у»: мука, буря, ужас, туча, труд, трус. То же относится, разумеется, и к другим языкам. Немецкие слова: Furcht, Sturm, Blut, dumpf, dumm, dunkel * или английские: doom, boor, brutal, cruel ** также выражают вариации страха и раскрытия. Жест раскрытия и чувство радости перемешивают-

* Страх, буря, кровь, глухой, глупый, темный *(нем.)*.
** Рок, грубый, грубый, жестокий *(англ.)*.

ся в словах со звуком «а»: дар, рай, правда, благо; Wahrheit, Gabe, Strahl, Schlacht *, Star, grant, calm, glance ** и т. д. Сколько новой творческой радости ждет будущего актера, когда он поймет, что жест, скрытый в звуке, даст не только выразительность, но и силу его речи. Путем упражнений он в состоянии будет пережить, например, охватывающий, любовно познающий жест в звуке «о»; укрепляющий, утверждающий себя, стремящийся вдаль жест звука «и»; или сосредоточенно, мудро проникающий в явления жест, заключенный в «м»; жест «к» — ломает, рушит, крушит или, взятый в духовном аспекте, он преодолевает сопротивление материи, творя в ней новые формы. Для будущего актера его родной язык, так изученный, постепенно станет ключом к психологии самого народа. Но и характер других народов станет через звуки раскрываться перед ним. Что живет, например, в звуке русского слова «я»? В нем два звука: слабое «й» в начале и сильное «а» в конце: «йа». В звуке «й» только слабо намечается для русского человека сила самоутверждения, свойственная этому (й) звуку. Русский человек, едва коснувшись самого себя, теряется, расплывается в «а», ища слияния с миром, с космическим своим окружением. Его самосознание уводит его *от* земли. Разве не высказывается в этом прирожденная нашему народу тенденция к исканию, к жизни в проблемах? Через нравственное укрепление воли проходил свой русский путь Толстой; сквозь муки и страсти русского сердца старался разглядеть бога Достоевский. Как бы сильно, упорно, настойчиво ни произносил русский человек свое «я», он все же только усилит «а», раскрывающее его душу познанию высшего. «IO» (ио) — скажет итальянец. Прислушайтесь, как крепко стоит он на земле в своем «i». Но и как горячо, как сильно любит он землю, на которой стоит: в «о» он обнимает и ее, и солнце, и свет, и тепло, и воздух, и краски, и звездное небо. О чем говорит нам английское «i» (ай)? Разве оно не полная противоположность русскому «я» (ia)? Достигши космических сфер в «а», англичанин спешит назад к земле в «и» (й). В сфере земли он дома. Духовные знания нужны ему для земных целей. Он не мечтатель. Он склонен к материализму. В нем он находит свой упор и смысл своего существования. Англичанин, американец — истинные творцы внешней цивилизации. В этом в настоящую эпоху развития человечества изживается их народный гений. Их самосознание ведет

* Правда, дар, луч, битва *(нем.)*.
** Звезда, согласие, спокойный, взгляд *(англ.)*.

их *от* мира к земле. Как бы сильно ни произносил англичанин свое «i» (ай) — он не может долго задержаться на звуке «а», он должен постепенно спуститься к «и» (й), в то время как русский может долго пребывать в своем «а». И плакать и смеяться может русский в этом, ничем не ограниченном, широком, убегающем от него самого «й-ааа!». Английское «i» (ай) не допускает эмоций. Оно земное, короткое и решительное. Немецкое «ich». Какая сила звучит в этом жестком, пронизывающем немца сознании! «Ich» требует ударения на «i», иначе оно останется невыразительным. Прежде всего, лучше и больше всего знает и ценит немец себя самого. *Он* центр, из которого развивается для него вся его деятельность и все познание. В «ch» он поднимается от земли, ищет своих идеалов, философствует, морализует, создает свою систему отвлеченных понятий, но никогда не теряет земли и крепко, крепко стоит на ней! Как ни сильно итальянское «i» (и) — оно все же слабее немецкого. Итальянец *любит* землю, немец *владеет* ею. Упрямое, гордое, потенциально опасное немецкое «i» (и) уравновешивается его познающим «ch». Убейте это «ch» в немецком самосознании, и немец проявит разрушительную силу своего агрессивного «i» (и). Жесткое «i» (и) станет *жестоким*. Разве не это мы видим сейчас? Разве все мы не оттого страдаем, что у немецкого народа отняли его «ch», идеалистическую философию, и заменили ее суррогатом?[26]

Так говорит мудрость языка немецкого, английского, русского — всякого. Язык, слово — главное орудие актера на сцене — оставлено им в пренебрежении.

Кто заменит нам Рейнгардта? Где гении в современном театре? Их больше нет. Никто после него уже не будет иметь права сказать про себя самого, как сказал он однажды в разговоре со мной, пробегая историю театра новых времен:

— Был X,— сказал он,— потом пришел Y, его сменил Z, потом пришел Я.

Какую самоуверенность нужно иметь современному актеру для того, чтобы, отказавшись от школы, от знаний, от упорной работы, полагаться, как Рейнгардт, на гений, на случайные вспышки интуиции. Думаю, что я не ошибусь, если скажу, что все-таки русский актер будет первым, кто захочет новой правды в театре, он, рано или поздно, снова найдет себя самого и останется верен своим исканиям. Язык, художественная речь станет *проблемой* для русского актера,

и он уже не проглядит то ценное, что ждет его в этой области.

Манера работы Рейнгардта была мне чужда, в особенности в первое время. Готовя постановку, он продумывал ее в одиночестве у себя в кабинете. Он записывал мизансцены, общий план постановки и детали игры, создавая «Regiebuch» *. По ней его доктора-ассистенты вели подготовительную работу на сцене с актерами. Но когда являлся сам Рейнгардт (поздно, почти к концу репетиции), все менялось в его присутствии. Доктора с достоинством отходили на задний план, и актеры, хотя и утомленные, оживлялись и репетировали еще много часов со своим любимым Профессором. Правда, это не мешало некоторым из них, в особенности пожилым и почтенным, в каждую «свободную» минуту решать крестословицы и читать газеты, которыми были набиты их карманы. Но все же общая атмосфера репетиции поднималась. Рейнгардт говорил мало, но актеры сами вычитывали в его выразительном (и всегда чуть смеющемся) взгляде либо похвалу, либо осуждение себе. Наблюдая за ним, я заметил: он не только смотрел на актеров и слушал их. Он непрестанно играл и говорил за них внутренне. Актеры чувствовали это и старались угадать, что хочет Профессор от них. Это возбуждало их актерское честолюбие, их чувство соревнования и желание достигнуть того, что могло бы удовлетворить их Профессора. Они делали внутреннее усилие, и роли их быстро росли. Так молча режиссировал Рейнгардт одним своим присутствием, одним взглядом и достигал больших результатов.

Рейнгардт благодаря своему таланту, обаянию своей личности, внутренней силе и поистине королевской манере держаться всегда производил величественное впечатление. Никому не приходило в голову, что он мал ростом и некрасив лицом. И я никогда не думал об этом, пока одно обстоятельство не заставило меня «увидеть» Рейнгардта и заволноваться.

Предстояла встреча Рейнгардта со Станиславским, и я не на шутку испугался за моего любимого Макса Рейнгардта. Станиславский — гигант с львиной седой головой, и Рейнгардт — едва ли достигающий до его плеча, встанут рядом. Что будет? Неужели Профессор не выдержит сравнения? Это было в один из приездов Станиславского в Берлин[27]. Рейнгардт давал в его честь ужин.

---

* Режиссерский экземпляр *(нем.)*.

Приглашенных было не больше десяти человек. Торжественная атмосфера ожидания. Множество фотографов. С изысканным вкусом накрытый стол во «дворце» Рейнгардта. Если не ошибаюсь, это была первая встреча великих режиссеров[28]. Мой страх возрастал с каждой минутой. Обоих я любил глубоко и никому из них не желал торжества над другим. Маленький Рейнгардт сидел в большом кресле. Боже мой, как мал он казался мне в эту минуту! Как я умолял его, мысленно, встать! Как хотел, чтобы никто, кроме меня, не заметил этой несносно большой спинки с резной короной где-то высоко-высоко над головой Рейнгардта, делавшей его как бы старинным портретом, сползающим вниз в своей позолоченной раме. Громадный пустой зал еще больше подавлял моего маленького любимца, распятого на кресле. В соседней зале послышались голоса и шаги. Приехал Станиславский. Рейнгардт встал... (нет, мал, ужасно мал!) ...и медленно, очень медленно (молодец!) пошел к двери. Лакеи раздвинули тяжелые портьеры, и показалась фигура седовласого гиганта. Он остановился в дверях, щурясь подслеповатыми глазами и улыбаясь, еще не зная кому. Пауза. А Рейнгардт все шел и шел! Одна рука в кармане. Уже присутствующие, не выдерживая паузы, улыбались и неуверенно изгибались в полупоклонах. А Рейнгардт, не прибавляя шага, все шел и шел. Он уже подходил. Вдруг Станиславский разглядел его. Он бросился к нему навстречу, стал жать его руку и, не зная немецкого языка, бормотал очаровательную бессмыслицу. Левая рука Рейнгардта грациозно выскользнула из кармана и красиво повисла вдоль тела. Правая вдруг вытянулась и не то заставила на шаг отступить Станиславского, не то отклонила назад самого Рейнгардта. Образовалась дистанция. Рейнгардт поднял голову и взглянул вверх на Станиславского. Но как? Так, как смотрят знатоки в галереях на картины Рафаэля, Рембрандта, да Винчи — не унижаясь, не теряя достоинства, наоборот, вызывая уважение окружающих, любующихся «знатоком», пожалуй, не меньше, чем картиной. Несколько молчаливых секунд отсчитало мое бьющееся сердце. И чудо совершилось на глазах у всех: все еще держа дистанцию, Рейнгардт стал расти, расти и вырос в прежнего, величественного, исполненного королевского достоинства Макса Рейнгардта! Маг и чародей победил! (Как мог я сомневаться в тебе!) Он повел своего гостя через залу, и чем суетливее вел себя Станиславский, тем медленнее и спокойнее двигался Рейнгардт. Оба были прекрасны: один в своем смущении

и детской открытости, другой — в уверенном спокойствии «знатока». Все поняли тон, продиктованный встречей: *надо быть Рейнгардтом, чтобы знать, кто такой Станиславский*! Все стало легко и искренне радостно. Засуетились фотографы, отодвинули кресло (теперь такое красивое и безопасное) и поставили обоих великанов рядом. Но тут произошло маленькое qui pro quo*: Рейнгардт протянул руку и поставил меня рядом с собой. Он хотел, чтобы сняли нас троих, очевидно, желая этим проявить внимание к Станиславскому, оказывая честь *его* актеру. Но фотографы имели на этот счет свои соображения. Они снова задвигали кресло, перешептываясь наспех, засуетились около Станиславского и Рейнгардта и, ловко оттеснив меня в сторону, защелкали аппаратами. Эпизод этот после предшествовавшего напряжения привел меня в смешливое состояние, с которым я не мог справиться в течение почти всего вечера. Боюсь, что я уже неприлично хохотал, когда Рейнгардт и Станиславский обменивались речами — один на немецком, другой на русском языке, не понимая друг друга. Отвечал Станиславский. Он так смущался, что даже русские слова произносил не по-русски и трудно было уловить смысл его речи. Двое из присутствующих говорили по-русски, и я искал сочувствия в их взглядах, но они упорно и сосредоточенно смотрели под стол. К концу вечера Станиславскому готовился сюрприз. Великолепный автомобиль ожидал его у подъезда рейнгардтовского «дворца». Это был подарок Рейнгардта своему гостю. Вероятно, по озорству характера я еще во время вечера шепнул Станиславскому о том, что ожидает его. Испуг выразился на его лице. Но, не желая огорчать Рейнгардта, он сделал вид, что ничего не знает. Вечер закончился. Один из директоров рейнгардтовских берлинских театров, говоривший по-русски, проводил Станиславского вниз. Увидев «свой» автомобиль, Станиславский растерялся: он не был уверен, знает ли он уже или еще нет о сюрпризе. Шофер распахнул дверцу, и директор, сняв шляпу, преподнес Станиславскому автомобиль от имени Рейнгардта. Станиславский развел руками, отступив от автомобиля, и стал играть сначала изумление, потом радость, потом благодарность. Когда церемония окончилась, утомленный и несчастный Станиславский сел в автомобиль. Он попросил меня доехать с ним до гостиницы. С тоской и испугом он сказал:

— Боже мой, боже мой, что же мне делать с этим?!

---

* Неожиданность *(латин.)*.

— С чем? — спросил я.

— Да вот, с этим... мотором? Все это очень хорошо и трогательно, но куда же я его дену? Везти с собой невозможно. Оставить тут тоже... как-то... не знаю. Ужас, ужас! И зачем он сделал это!

Подъехав к гостинице, Станиславский с растерянным выражением лица, прижав руки к груди, несколько раз поклонился шоферу и, простившись со мной, скрылся в дверях гостиницы.

Как обаятелен бывал Станиславский в минуты растерянности или рассеянности! Он делал и говорил странные вещи, никогда сам не замечая их.

Помню, однажды в Москве он принимал у себя в Каретном ряду какого-то знатного иностранного гостя. Тогда он тоже был несколько растерян. Усадив гостя около стола, неудобно и на отлете, сам он сел на некотором расстоянии от него и с неопределенной улыбкой, молча, стал смотреть ему в глаза. Раза четыре он наклонялся всем туловищем вперед, не то приветствуя гостя, не то поудобнее усаживаясь на стуле. Потом, помолчав, он кашлянул и, глядя гостю в ухо, сказал:

— Может, вы хотите пи-пи?

Со Станиславским мне приходилось часто встречаться в Берлине: он читал мне отрывки из своей книги [29], которую писал тогда *.

Скоро приехал и Мейерхольд с талантливой актрисой его театра Зинаидой Райх. Я виделся и с ними [30]. Много раз, еще в Москве, Мейерхольд приглашал меня играть в его театре. Мне всегда хотелось приготовить роль под его режиссерством. Теперь он возобновил свое предложение. Зная мою любовь к «Гамлету», он сказал, что по возвращении в Москву будет ставить эту трагедию [31]. Он начал рассказывать мне план своей постановки и, когда увидел, что я слушаю с увлечением, остановился, хитро покосился на меня из-за большого своего носа и сказал:

— А вот и не расскажу. Вы украдете. Приезжайте в Москву, поработаем вместе.

Отношения мои с Зинаидой Райх не были такими дружескими. Мы часто ссорились с ней, но Мейерхольд делал вид, что не замечает этого. Из Москвы он писал мне и звал к себе, гарантируя свободу в творческой работе, но я решил остаться за границей. Это окончательно раздражило Зинаиду Райх. Она написала мне жестокое и оскорбительное

* «An Actor Prepares». *(Примеч. Чехова.)*

письмо, назвав меня «предателем». С тех пор перестал писать и Мейерхольд[32].

Звали меня в Малый театр и в МХТ.

Проводив Станиславского и Мейерхольда, я с грустью почувствовал, что стал немецким актером.

Для коротких гастролей и для подготовки нескольких новых постановок «Габима» приехала в Берлин. Я рад был увидеть моих старых друзей. «Габима» хотела иметь в репертуаре шекспировскую пьесу. Остановились на «Двенадцатой ночи» и предложили постановку мне. Началась работа, и я погрузился в знакомую мне специфическую атмосферу театра.

Удивительный народ габимовцы! Сколько сильных, но противоречивых элементов сочетается в них: фанатизм служения и холодная рассудочность (во всем, даже в подходе к художественной работе); неразрывная дружба и несмолкаемые споры (не ссоры); полная открытость ко всему новому в театре и замкнутость, преследование каких-то неясных им самим «своих» целей. Общая атмосфера их переживалась как напряженная, волевая, активная.

«Двенадцатая ночь» — одна из пьес Шекспира, где *легкость* в игре, в произнесении текста и в психологии действующих лиц является необходимым условием при передаче сущности этой романтической шутки. Все герои любят или влюблены, и все не очень серьезно: нет среди них ни Ромео, ни Отелло, ни Джульетты, ни Дездемоны. Габимовцы — народ тяжелый физически и душевно. (Вспомните «Дибука».) Древнееврейский язык (непревзойденный по своей магической силе, трагизму и красоте) мало пригоден для любовных монологов Оливии. Как при таких условиях ставить и играть «Двенадцатую ночь»? На первой же репетиции я поставил перед моими друзьями этот вопрос. Габимовцы зашумели, заговорили все сразу (на двух языках — на русском и на древнееврейском), замахали руками, каждый в своем ритме, в своем темпе. Ловко ловя в воздухе руки собеседников, они быстро решили вопрос и все разом обернулись ко мне. Один кричал с угрозой: «Если нужна легкость, то — нужна легкость!»; другой убеждал меня по секрету, чтобы я не соглашался ни на что, кроме легкости, третий, приложив мою пуговицу к своей, говорил с упреком: «Что значит?» (как будто я уговаривал их быть тяжелыми). Те, кто стояли близко ко мне, кричали, другие, подальше, делали знаки руками и глазами, что, мол, легкость будет! Шум

перешел в восторг, новая задача сразу увлекла всех; мы тут же перецеловались и, пошумев еще немного, сели за большой стол. Наступила тишина. Габимовская, напряженная тишина. Роли были уже распределены (при условии, что, если актер не оправдает надежд, режиссер откровенно скажет об этом, и актер будет заменен. Так всегда поступали габимовцы. Они хотели хороших спектаклей и никаких компромиссов в этом смысле не допускали). С первой же репетиции стали добиваться легкости. Каждый день часть рабочего времени посвящалась специальным упражнениям. Упорно, фанатично и тяжело добивались габимовцы легкости. И добились! Такой трудоспособности я не видел нигде, никогда и ни в каком театре. Если чудо может совершиться одними земными средствами, то здесь оно совершилось на моих глазах. Мескин, например, тяжелый, как из бронзы вылитый человек, обладавший таким низким голосом, что подчас, слушая его, хотелось откашляться, порхал по сцене легким, пузатеньким сэром Тоби и рассыпал шекспировские шуточки и словечки, как будто они и написаны-то были на его родном языке. Барац, маленький, но грузный человек, ходивший на пятках, стаптывавший даже резиновые каблуки, став сэром Андреем Эгьючиком, всех удивил, заставив сделать открытие: «Смотрите, Барац на цыпочках!» Хохот, веселье, возгласы! Габимовцы не узнавали друг друга. То один, то другой из них, вскинув и руки, и брови, и плечи (одно — чуть повыше), молча и подолгу качали головами. С каждым днем шекспировская комедия, преображая участников, росла, вскрывая свой юмор и обаяние.

Декорации художника Масютина были легки, смешны и ярки. Их передвигали и меняли во время игры сами участники спектакля, создавая в намеках то дворец Оливии, то веселый кабачок сэра Тоби, то сад, то улицу.

Эрнст Тох, со свойственным ему талантом и юмором, сочинял песенки. Как лейтмотив он дал нам неподражаемую по своей задорности мелодию в размере полечки. Ее пели все и хором, и в одиночку, и дома, и на улицах, и за кулисами. Оркестровка, сделанная Тохом, была до такой степени смешна, что музыканты не раз прерывали свои репетиции и из оркестра слышался хохот.

Иногда то один, то другой из участников спектакля начинал сомневаться: не слишком ли я свободно обращаюсь с Шекспиром? Но сомнения их скоро проходили: они не были «шекспироведами», и мне без труда удалось убедить

их, что автор «Двенадцатой ночи» — самый современный из всех ныне живущих драматургов, а герои его — живые люди, так же, как и мы, не переносящие ходульности и ложного пафоса.

Репетиции проходили весело и, как всегда в «Габиме», напряженно. После работы атмосфера разряжалась: габимовцы пели мне свои песни колнидрей, свадебные, синагогальные и, наконец, из «Дибука». С каким упоением слушал я этих современных евреев, в песнях своих так глубоко, но вполне бессознательно передававших все муки, надежды и немногие радости своего народа. Я слушал их, и мне чудилось: кто-то *призвал* их в эту минуту и поет через них, и говорит, и плачет, и как бы хочет разбудить певцов, но они заснули давно, девятнадцать с половиной веков назад, и пение уже не будит их. И чем веселее становился напев, тем сильнее подступали слезы, и подчас я не мог сдержать их. Полные неведения, но любовно смеялись габимовцы над моими слезами.

Часто посещал наши репетиции знаменитый и талантливый еврейский писатель Д. Он приходил в восторг от работы своих друзей. Энергия его быстро возрастала. Ему не сиделось. Стул под ним начинал скрипеть, он вставал, садился, снова вставал и наконец изливал свою энергию в бесконечных спорах без всякого повода.

— Сколько лет вы даете Оливии? — задавал он мне вопрос, закидывая колено на ручку моего кресла.

— Столько-то, — отвечал я наугад, жалея о прерванной репетиции.

— Откуда вы знаете? Так я вам скажу: ей *не* столько лет!

Ритмически ударяя себя по колену (и глядя на габимовцев), он начинал:

— Что такое Оливия? Что это, девочка? Нет! Это женщина? Нет! Так сколько же ей лет? *Не* сколько девочке и *не* сколько женщине...

— Но, господин Д., ведь, право же, не важно...

— Что значит: не важно?! В искусстве все важно!

— Я говорю, не важно для публики, сколько лет вы даете...

— Я даю? Я *не* даю. *Вы* даете!..

Смущенные габимовцы начинали волноваться. Деликатно они старались отвлечь его внимание от меня, но это приводило к тому, что он обращался уже к ним. Дружески грозя им пальцем (и поглядывая на меня), он говорил:

— Э-э! Нехорошо, господа артисты! Я принужден назвать вас ленивцами! Уже который раз я прихожу и вижу вас

сидеть сложа ручки! — щеголял он русским языком.— А что вы скажете на: «кто не работает, тот не должен кушать»?

Иногда Д. приходил с фотографическим аппаратом. Начиналась мучительная «съемка господ артистов вне грима», как он выражался.

— Группируйтесь пластически! — командовал он.

— Снимайте, господин Д.,— торопили его габимовцы,— снимайте блиц!

— Если блиц, то сколько времени? — спрашивал Д., расставляя габимовцев в «пластическую группу».

Съемка кончалась, он брал под руку ближайшего к нему габимовца, отводил его в сторону и уже на древнееврейском языке затевал с ним «дискуссию», мешая работать.

Раз или два посетили и мои немецкие коллеги репетиции «Габимы». Им хотелось посмотреть, что делают «diese Russen» * такого, что никак не могут приготовить и одной пьесы, когда они сами за это время могут шутя приготовить две или даже три. И много веселились они, когда я все снова и снова повторял одну и ту же сцену.

— Чего ты добиваешься от них? — спрашивали они.— Ведь они знают свой текст отлично!

— Многого. (Немцы приготовились посмеяться. Один из них, с розовыми щечками и без бровей, даже захлопал в ладоши, как дитя.) Я добиваюсь от них стиля, правды, легкости юмора, театральности... (Габимовцы издали наблюдали смеющихся гостей.)

— Но, мой милый,— сказал один из них, по-военному закидывая назад голову,— если ты не оставишь их в покое, ты убьешь в них инди-виду-альность! (Немцы закивали головами.) Да, конечно, это требует много времени! О, я понимаю: ты, как ваш знаменитый Станиславский, хочешь сделать всех одинаковыми!

— А ты видел Художественный театр?

— Нет, но это не важно. Пойдем пиво пить!

Выходя, коллега мой, с розовыми щечками, приплясывая на одной ноге, сымпровизировал песенку: «Мы — немцы, вы — русские! Слава богу, что не наоборот!..»

Премьера была обставлена торжественно. Залу наполнила приглашенная публика. Перед поднятием занавеса из ложи бенуара я произнес вступительную речь на немецком языке. В середине первого акта в зрительном зале послышались легкий шум и движение. К первому ряду в сопровождении почтительной свиты шел человек в длинной темно-

* Эти русские *(нем.)*.

фиолетовой одежде. На голове его была такого же цвета шапочка. Высокая фигура, красивое правильное лицо и белая борода вызывали представление о жреце древних мистерий. Это был Рабиндранат Тагор.

Спектакль имел успех. Его показали несколько раз в Берлине и затем в Лондоне. Джон Океви[33] отозвался на него тонкой хвалебной статьей.

В этот же период времени, играя на немецкой сцене, я уже снова был одержим идеей «Гамлета». Эту трагедию я представлял себе как первый шаг к осуществлению нового театра. Трагедию Шекспира пришлось сократить и приспособить последовательность сцен таким образом, чтобы каждый из немногих участников мог появляться по нескольку раз в разных ролях. В сцене «мышеловки», например, удалось так построить мизансцены, что король и королева, смотревшие спектакль, в известные моменты незаметно для публики покидали свои троны и появлялись в качестве театральных короля и королевы в пантомиме. И затем снова оказывались сидящими на троне, когда подходило время их реплик.

Где-то в глубине души моей жило сознание, что идея «нового театра» еще не созрела во мне, но радость идеалистического подъема оказалась сильнее здравого смысла. Вопреки очевидности я искусственно поддерживал в себе веру в идеальную публику, уставшую от старого театра, лишенного творческого воображения, больших целей и общественного значения. Донкихотское настроение мое, как волшебное зеркало, коварно отражало и слегка преувеличивало недостатки современного театра. Успех на немецкой сцене не увлекал меня. Я был равнодушен (казалось мне) к интересу, с которым относилась ко мне немецкая публика и пресса. Все чаще приходилось надевать фрак, появляясь на банкетах и вечерах. (Я делал это с чувством легкого разочарования.) Приятно волновал успех у молодых очаровательных актрис берлинских театров. Но красота моя подлежала сомнению, и однажды я спросил одну из «поклонниц» моих — что находит она во мне? Потупившись, с наивной откровенностью, она сказала:

— Aber Sie sind doch ein gemachter Mann *.

«Комнатного» «Гамлета» должна была увидеть избранная публика. Она должна была прийти в восторг. Восторг — реализоваться в деньги. Деньги — в новый театр. Но я не встретил и следов интереса к моему «Гамлету». Почему же

* Но вы — совершенство *(нем.)*.

публика приходила в восторг, щедро награждая меня аплодисментами, когда я изображал какого-нибудь незатейливого русского эмигранта, и не хотела видеть того же актера в полной значения роли Гамлета? Дон Кихот во мне недоумевал. Он готов был разъезжать по улицам Берлина в цирковом фургоне, давать на перекрестках представления шекспировской трагедии и произносить страстные, зажигательные речи. Все чаще вспоминался русский актер и русский зритель. Зарождалась настоящая глубокая любовь к родному театру. Мысль обратилась к Франции, к Парижу. Там, думал я, большая русская колония, и там поддержат мои начинания и помогут создать новый театр.

Еще до отъезда из Германии на долю мою выпала особая встреча. Она в значительной мере (хотя и не сразу) помогла мне избавиться от донкихотства, к которому я был так склонен в этот период моей жизни.

Брейтбрунн ам Аммерзее — маленькая баварская деревушка. На берегу озера, на пригорке, стоит красивый двухэтажный дом. Он деревянный и в осенние бури содрогается, как корабль на море. Все его уютные комнаты (кроме одной наверху) заставлены мебелью, главным образом столами. На столах бумаги, манускрипты, корректуры. По стенам книги. Тишина. В доме только двое обитателей. Наверху, в постели, неподвижно лежит человек с исхудалым, строгим, красивым лицом. Имя его — Михаил Бауэр. Он болен уже много лет. Мучительная болезнь то приковывает его к постели, то ненадолго отпускает, и тогда он пишет * или ухаживает за цветами в своем саду. Цветы все почти синие, разных оттенков. Когда я впервые пришел в этот дом, Бауэр встретил меня как близкого, родного человека. Он был одним из первых последователей Рудольфа Штейнера. Еще сравнительно молодым человеком он примкнул к антропософскому движению, много работал в области идей Рудольфа Штейнера (часто под его личным руководством) и позднее стал другом своего учителя. Не один раз приезжал я из Берлина в этот радушный дом и живал в нем неделями. Несмотря на свою слабость и отсутствие голоса, Бауэр никогда не отказывал мне в беседах и охотно отвечал на мои многочисленные вопросы. Но он говорил с сильным

* См.: *Michael Bauer*. Christian Morgensterns Leben und Werk. *(Примеч. Чехова.)*

баварским акцентом, и я не всегда понимал его. Нужна была помощь.

Другим обитателем дома была фрау Моргенштерн, вдова известного немецкого поэта Христиана Моргенштерна. Ей и принадлежал дом. Странным образом сложилась судьба этой женщины. Еще молодой, выйдя замуж за Моргенштерна, она почти с первых же дней своего замужества превратилась в сестру милосердия: ее муж заболел той же медленно изнурявшей его болезнью легких, что и друг его Бауэр. Многие годы провела фрау Моргенштерн у постели больного мужа. Когда он умер, на ее руках оказался другой больной. Это был наш русский профессор Т.[34] (гарант Российского антропософского общества), приехавший за границу лечить свое больное сердце. Она взяла его к себе в дом и ухаживала за ним до последнего дня его жизни. (Т. умер в той комнате, где я жил потом, и на той же постели, где я спал. Много лет назад, еще в России, он принял меня в члены Антропософского общества.) Но и после смерти Т. фрау Моргенштерн не получила свободы. Снова долгие годы принуждена она была вести жизнь отшельницы, не отходя от постели больного Бауэра. Она не просто ухаживала за больными — она болела и страдала вместе с ними. Я сам наблюдал, как быстро седели ее волосы. Но она всегда была спокойна, приветлива и ласкова. Бумаги, корректуры, манускрипты и записные книжки, разложенные на столах, в нижнем этаже, были материалами для посмертного издания сочинений поэта Моргенштерна. Она редактировала их.

Удивительная тишина и покой этого дома располагали к размышлению и чтению. Мучившая меня в первые дни застенчивость стала постепенно проходить. (В день приезда она была так велика, что когда жена моя и ее подруга пошли на прогулку, я окончательно растерялся. В тоске ожидая их возвращения, ища их глазами, я увидел в отдалении двух бородатых мужчин. «Sehen Sie, da kommen unsere Damen!» * — воскликнул я, обращаясь к фрау Моргенштерн.)

Вся богатая библиотека в нижнем этаже была к моим услугам, и я часто сидел с книгой неподалеку от фрау Моргенштерн. Вдруг она оставляла работу и, как бы на

* Смотрите, вон идут наши дамы! *(нем.)*.

зов, легкими, неслышными шагами быстро поднималась наверх.

— Разве вас звал Бауэр?— спрашивал я ее.— Я не слышал.

— Нет, он не звал, но... я слышала,— отвечала она весело и, как бы извиняясь, слегка пожимала плечами.

Фрау Моргенштерн, как и покойный муж ее, поэт, долгие годы жила в идеях антропософии и так же, как Бауэр, была одним из членов этого общества.

Фрау Моргенштерн любила русских и, несмотря на занятость и хлопоты около больного, находила время изучать русский язык. Нередко, сидя у себя (в комнате Т.) за книгой, я слышал, как тихонько приотворялась дверь за моей спиной. Я знал: это фрау Моргенштерн пришла с новой русской фразой. Не входя в комнату, она каким-то чужим от смущения голосом говорила с акцентом: «Свинина с бобами», или «Сколько с меня следует? Получите», или «Приходите, пожалуйста, почаще, вы в моем вкусе» — и снова исчезала, притворив дверь. Иногда по вечерам она читала мне вслух лекции Рудольфа Штейнера и в связи с ними рассказывала о многом, что слышала лично от него. Беседы с ней и с Бауэром, впечатления от них самих и несколько незабываемых переживаний, связанных с интересовавшими нас темами, стали той почвой, на которой постепенно взросло и окрепло мое новое, более глубокое и зрелое понимание антропософии. Фрау Моргенштерн служила мне переводчицей баварской речи Бауэра на немецкий язык.

Все яснее представала передо мною антропософия как чистая наука. Положительные знания современной науки не приходят откуда-то как откровения природы, говорил Бауэр. Они добываются путем опыта и наблюдений, над которыми трудится мысль человека. Так же и в антропософии. С той только разницей, что опыт ее богаче опыта материалистической науки. К явлениям чувственного мира присоединяются явления и факты сверхчувственного. Но, как ученый-материалист не сделает положительных выводов на основании одного опыта, так и ученый-антропософ окажется не больше, как фантастом, если он не применит научных методов и тренированной мысли к результатам сверхчувственных наблюдений. Антропософия целиком стоит на твердой почве нашей конкретной действительности, говорил Бауэр. Как могла бы она внести столько нового в область

научного знания, если бы она витала в облаках? Естествознание, медицина, социология, педагогика, психология — все получили новые импульсы от антропософии. Даже агрикультура обогатилась новыми методами. Существование научных институтов, школ, лечебниц, ферм и т. п., работающих по методам, предложенным духовной наукой, доказывает ее практичность. И нет необходимости, для того чтобы вести научную работу над данными духовной науки, *самому* быть способным к сверхчувствительным наблюдениям. После того, как эти данные добыты, они могут быть поняты, продуманы и проработаны человеческим разумом, так же, как и данные всякой другой науки. Я напомнил Бауэру о том, как часто приходится слышать возражение: духовная наука требует *веры* в то, что она описывает как факты сверхчувственного мира. Материалистическая же наука оперирует с конкретными, чувственно воспринимаемыми фактами. Она исключает *веру*. Бауэр улыбнулся: «Едва ли многие люди видели кита, однако они *верят* в его существование потому, что его видели другие». *Мыслить* нужно факты духовного мира, а не верить в них. Те, кто приняли их вначале как научную гипотезу, на практике убедились в их истине. Не следует забывать и того, что путь к развитию способности сверхчувственного наблюдения не представляет тайны. Он доступен *каждому* из нас. Недостаток желания, а не средств познания закрывает для человека доступ к духовному миру. Неоднократно возвращался Бауэр к теме о современной науке. Глубоко преклоняясь перед достижениями человеческой мысли за последние десятилетия, он с болью говорил о том, какие разрушительные силы таит в себе *современная* наука. *Вера* в ее авторитет с детских лет прививается человеку. Она входит в его подсознание, становится его инстинктом, неосознанным мировоззрением. Подрастающий человек неизбежно становится материалистом, хочет он того или нет. Куда бы он ни взглянул — на звездное ли небо, на землю или на самого себя — всюду он видит механические законы, физико-химические процессы или нервные рефлексы. Эта же *вера* строит и социальную жизнь. Что мешает современному человеку применять достижения научного мышления в целях борьбы с разрушениями, если авторитет материалистической науки санкционирует такое применение? Не так далеко то время, когда в распоряжении науки будут средства к разрушению не только городов, но и целых континентов. Никакие моральные проповеди, никакие «мистические» общества не спасут человечество от грядущих катастроф. Не больше можно

ждать и от всякого рода политических организаций и социальных мероприятий. Все они вращаются в сфере того же авторитета науки, не признающей иного мира, чем материальный. *Сама наука*, говорил Бауэр, с ее образом мышления должна решиться на новый шаг. Тогда она в состоянии будет предотвратить социальные катастрофы, ожидающие человечество в будущем.

Для Бауэра не существовало ни абстрактных тем, ни холодной игры ума. Все будило в нем чувство, радовало, волновало или печалило. Но каким бы тяжелым гнетом ни ложились на его душу мысли о новых возможных катастрофах, я не мог заметить в нем даже следа подавленности, ослабляющей волю. Глаза его горели. Казалось, что только их пощадила болезнь и в них одних сконцентрировал он всю свою внутреннюю силу. Вследствие долгой болезни и благодаря многолетней систематической духовной работе тело его стало до такой степени нематериальным, скажу: *исчезло* до такой степени, что, глядя на него, можно было *видеть* малейшие движения его души. Каждый раз, когда, уходя из его комнаты, я оборачивался у двери, чтобы еще раз взглянуть на него, я видел, как он на прощание слегка приподнимал свои руки, как затем на мгновение задерживал дружеский жест, продолжая его в своем взгляде: в эту минуту взгляд его становился жестом.

Иногда перед сном фрау Моргенштерн и я бродили по тихим деревенским улицам. Она рассказывала мне о Рудольфе Штейнере, о его ранней деятельности, о Бауэре, о его неутомимой энергии до болезни, о нем как о педагоге, лекторе и ученом. Я же говорил ей о России. В одну из таких прогулок с фрау Моргенштерн я сказал ей, что еду в Берлин. Я заметил: она хотела мне что-то сказать, какая-то мысль тревожила ее.

— Может быть, вы отложите ваш отъезд на два дня...— сказала она и, не без внутреннего колебания, прибавила: — Михаил Бауэр умрет послезавтра. Я хотела бы, чтобы вы были здесь в это время.

Она давно уже знала от Бауэра о дне его смерти. Даже о часе. Этот день приближался. Я остался. С тяжелым чувством я ждал рокового часа. Фрау Моргенштерн держалась спокойно, как всегда, и только глаза ее стали тоскливы. День наступил. Я не мог подавить своего волнения. Приближался и назначенный час. Чтобы скрыть беспокойство, я на несколько минут вышел в сад, но, вернувшись, уже не застал Бауэра в живых.

Фрау Моргенштерн и я обмыли и одели его исхудавшее тело и до утра просидели около его постели.

После кремации тела Бауэра я уехал в Берлин.

Вопреки разумным советам близких я решил оставить Рейнгардта и все открывавшиеся мне возможности на немецкой сцене и спешно переехать в Париж.

Я уже видел себя в обществе артистов, художников, писателей, как и я горячо обсуждающих идею «нового театра». Она им близка, они давно ждали ее осуществления и теперь дарят новому начинанию свои таланты, энергию, знания. Моя парижская квартира становится центром кипучей культурной жизни. Я спешил.

Однако отъезд мой пришлось неожиданно отложить на несколько недель. Разыгрался пролог, достойный моей последующей парижской жизни.

В Берлин приехал мой старый приятель С., инженер, уже многие годы живший в Чехословакии. Там он работал, имел обширное семейство и не переставая мечтал о театре. Всю свою жизнь С. был влюблен в театр и, несмотря на свое малороссийское происхождение, обладал горячим и беспокойным темпераментом, принимая его за сценическое дарование. Никогда не упускал он случая выступить в качестве актера в любительском спектакле, кем бы он ни затевался, детьми ли или взрослыми, и какая бы роль ни выпала ему на долю. Он считал себя комиком, потому, вероятно, что, получив роль, с первой же репетиции начинал хохотать от восторга. И уже никто не в состоянии был убедить его, что не ко всякой фразе подходит смех. Невзирая на свой возраст, могучую, развевающуюся от быстрых движений и часто застревавшую на плече бороду, он поступил на драматические курсы, но, окончив их, вдруг пошел по военной части. Ко мне в Берлин он явился, блистая золотом погон, медью пуговиц и всякого рода военных украшений, мелькавших на его груди из-под рыжеватой с проседью пушистой бороды. Явился он с тем, чтобы напомнить мне о намерении Чехословацкого правительства создать в Праге театр классической драмы и комедии. Он предложил мне свои услуги (в особенности же свое влияние) для осуществления этой, хотя и несколько запоздалой, идеи.

Начал он с того, что сделал довольно неожиданное вступление. Встав передо мной во весь свой гигантский рост и выразив страдание на лице, он проговорил с малороссийским акцентом:

— Голуба ты моя, сделай мне такую великую милость: проведи ты меня в свою кухоньку и дай мне сварить себе парочку яичек всмятку! А?

Несколько недоумевая, я провел его в кухню.

— Ты что же, сам хочешь варить себе яйца?

— Вот то-то и оно, что *сам*, голуба моя! — ответил он многозначительно, беря из моих рук яйца и откладывая их в сторону.— Ты не можешь поверить, как я устал от власти, дорогуша моя! Только пальцем мигнешь, глядь, а уж все и готово. Даже яйца себе сварить не могу! Утомительная эта вещь — власть.

И, взяв меня под мышку, он отправился обратно в комнаты. Тут он заговорил о главной цели своего визита: об организации театра в Праге. Он говорил о своих связях в правительственных кругах, о дружбе с министрами, о любви президента Масарика к театру и о том, как легко будет создать театр при его, С., влиянии в министерстве.

— Но, друг мой, я еду в Париж.

— Ни-ни! Не моги в Париж! Рано! — кричал он, приходя в азарт.— Я сам скажу тебе, когда в Париж, когда что! Как бог свят, прогремит театр наш на всю Европу, и вот тогда, друже ты мой, тогда, высоко подняв это самое... как его... въедешь ты (да и я с тобой) на победной колеснице в этот самый Париж! Ух и натворим же мы делов, сердэнько мое! — Он закрыл глаза и стал ерошить волосы на лысой голове.— И это тем более, что половина дела уже сделана.

— Как же так? — полюбопытствовал я.

— А вот как: скажи-ка мне, голубок, что, по-твоему, главное в театре?

— Я полагаю, актер,— ответил я.

— Ни-ни! — пропел он, хитро грозя мне пальцем.— Актер дело второе, голуба. Играть штука не хитрая, если талант налицо! (Он указал себе под ложечку.) Главное и первое в театре — это администратор, то есть человек с головой и хозяйственный. А раз у нас таковой уже имеется, то и половина дела сделана! Понял ты меня, сердце мое?

— Да где же у нас такой администратор?

— Где? А вот он! — Он раскинул руки и выставил вперед свою могучую грудь.— За мной — как за каменной стеной: спи спокойно, твори, ни о чем не думай и работай!

Он закатился счастливым смехом, горячо обнял меня и потом долго молча смотрел мне в лицо, подмигивая то одним, то другим глазом, а я все думал о яйцах, забытых на кухне, и пытался сложить свои губы в улыбку.

— Но, голуба моя,— вдруг заволновался С.,— не обрастай людьми. Я сам подберу тебе правильных человечков, ты же никого не моги приглашать в дело, не спросясь меня. Боже тебя упаси! Теперь давай карандаш и бумагу, составим смету и направим ее прямо к господину президенту Масарику. Пиши!

Диктуя мне пункт за пунктом, он метался по комнате, все повышая голос.

— Точка! — выкрикивал он, притопывая ногой.

Иногда он угрожающе двигался на меня из угла комнаты с вытянутой рукой и указательным пальцем.

Смета вышла большая, что-то около миллиона чешских крон.

— Так-с! — сказал он, рассеянно глядя из-за моей спины на итог.— Это вот, видите ли, такая получилась у нас общая сумма, так-с, понимаю... сумма... суммочка... суммчоночка... понятно. Ну-с, голуба моя, требуются небольшие поправочки.

— Да, я полагаю,— сказал я с облегчением,— скромность нам не помешает.

— Именно, не помешает...

И, схватив карандаш, он перегнулся через меня, как рыжей вуалью завесив мое лицо своей пушистой бородой.

— Начнем с другого конца, с итога, а потом подведем под него и статьи.

Отстранив слегка бороду, я увидел, как, перечеркнув наш почти миллионный итог, он вывел красивую пятерку. За нею появились шесть таких же красивых нолей — пять миллионов.

— Ты ошибся на один ноль,— сказал я ему,— но и пятисот тысяч, по-моему, многовато. Я бы хотел поскромнее.

С. замигал на меня своими выпуклыми глазами, подбоченился и сказал с расстановкой:

— Ты что же, голуба моя, милостыни, что ли, у Масарика просить собираешься?

И, выдержав выразительную паузу, он подсел ко мне, сдвинув в сторону предметы, лежавшие на столе, повернул меня вместе со стулом к себе лицом и начал наставительно:

— Да отдаешь ли ты себе отчет, миленок ты мой, кто ты такой? Да как же *ты* можешь просить меньше пяти миллионов? К лицу ли это тебе? Культурное начинание в европейском масштабе, новая эра в театре, президент республики, ты, Станиславский... И пр. и пр.

Пристыдив меня, он погрозил мне пальцем, и сказав, что раз он сам с его влиянием понесет эту смету куда следует,

то мне тут беспокоиться нечего, что мое дело сцена, а что «по ту сторону рампы», так тут уже он, и он один. Взяв смету, он уехал в Прагу, приказав мне ждать и не «рыпаться». Ждал я неделю, две, три и наконец получил из Канцелярии президента очень вежливый отказ, мотивированный невозможностью затратить в данный момент на организацию театра суммы, указанной в моей смете. Я буквально сгорел от стыда, проклиная себя за слабость и бесхарактерность. Сгоряча я написал С. возмущенное письмо, но ответ пришел полный любовных излияний, дружеских чувств, утешений и даже туманных намеков на будущие возможности и связи. Письмо было написано разноцветными карандашами, со множеством восклицательных и вопросительных знаков, с многоточиями, приписками на полях, с крупными, подчеркнутыми фразами вроде: «Друже, не грусти!», «Голуба, вперед!», «Мы еще покажем!» и т. п. Письмо я бросил, не дочитав до конца, и стал поспешно готовиться к отъезду.

Я не люблю вспоминать парижский период моей жизни. Весь он представляется мне теперь беспорядочным, торопливым, анекдотичным. Увлеченный ролью «идеалиста», я с первого же дня хотел видеть последние достижения и несся вперед, спотыкаясь о препятствия конкретной действительности.

С чрезмерной хлопотливостью приступил я к осуществлению своих планов в Париже. Чуть ли не с вокзала я отправился искать квартиру, непременно дорогую и непременно в центре города. К вечеру следующего дня я распаковывал чемоданы в дешевой квартире на окраине. Квартира была в уровень с тротуаром, и всякий проходивший мимо окон гражданин невольно и неизменно заглядывал в комнату. Не важно! Квартиру всегда можно переменить.

Не теряя ни одного дня, я, как и в Берлине, окружил себя русскими актерами. С надеждой и упованием пришли они ко мне, ища серьезного театра и мечтая встретить руководителя. Я назначил им жалованья и роздал авансы. Они были в восторге: дело, несомненно, стояло на твердом фундаменте.

Приехав с намерением показать парижской публике «Гамлета», я вдруг переменил решение и приступил к репетициям «Дон Кихота». Одновременно начались поиски театра. Нужны были декорации. Я отправился к художнику Масютину... с авансом. Декорации были задуманы сложные, с фокусами и трюками. Театр был снят на Шанзелизе [35]. На моем столе появилась бумага с бланками, печати, мно-

жество почтовых марок и особые папки для входящей и исходящей корреспонденции. К ним была приставлена секретарша. С нею вместе я начал ежедневные посещения французских театров. На каждом спектакле новая надежда вспыхивала в моей душе: здесь все так поверхностно, так легкомысленно, говорил я себе, новый театр *нужен*. Они сами поймут и оценят ту глубину и силу, которая свойственна нашему русскому театру. Ее-то им и не хватает. Один Жуве произвел на меня чарующее впечатление: он имел право на легкость, в нем она не превращалась в легкомысленность.

Вместо планомерной подготовительной работы я спешил, много говорил, торопил окружающих и, как магнитом, притягивал к себе ненужных и бесполезных людей.

Вскоре около меня появились два «представителя русской эмиграции». Они близко приняли к сердцу идею создания «русского театра за рубежом». Особенную активность проявила полная пожилая дама с детским взором. Она восхищалась, верила, восклицала, поддерживала во мне «святой огонь», подносила платок к глазам, целовала меня и потом подолгу сидела в креслах, мечтательно улыбаясь.

Одновременно с дамой появился и человек, черный, с неподвижными, широко раскрытыми глазами, острыми плечами, беспокойный и шумливый. Он отрекомендовался другом Чаплина.

— Чарли мы возьмем за бока,— сказал он,— пусть, сукин сын, работает!

Он часто хватал телефонную трубку, вызывал кого-то к телефону, но этот «кто-то» всегда, «черт дери», оказывался в отъезде. Он вдруг хватал шляпу и палку, уезжал ненадолго по «нашему делу», быстро возвращался, говорил: «Готово!», снова хватал телефонную трубку и затем в сотый раз спрашивал меня: *что же, что*, собственно, мне нужно как художнику? Просил меня не думать ни о чем, кроме искусства, предоставив все остальное ему. Я вспоминал при этом моего бородатого друга в победной колеснице, но все же искренне благодарил моего нового заботливого администратора. Он носился по комнатам моей квартиры, заглядывал во все углы, останавливался на минуту рассеянно где-нибудь в дверях, мешая ходить, стучал палкой по мебели и подоконникам или вдруг, устремившись взором в одну точку, начинал шарить у себя в карманах.

Вскоре по настоянию секретарши были приглашены газетные люди для рекламных статей и интервью. Газетные

статьи привлекли внимание группы молодых любителей театрального искусства. Они явились ко мне с предложением своих услуг. На сцене они меня не видели и «благоговели» передо мной понаслышке. Один из них выразил желание вести секретарскую работу. Затруднений со стороны секретарши не встретилось — мысли ее были заняты другим: она глядела на меня (или это только казалось мне?) слишком преданно и нежно. За это я водил ее в кафе. Из чувства порядочности я не раз пытался влюбиться в нее, но, разглядывая ее лицо, волосы, шею, плечи, я всегда находил какую-нибудь мелочь, неудовлетворявшую меня и мешавшую осуществлению благого намерения. Раз только чувство вспыхнуло во мне, я заторопился, быстро схватил ее руку, но чувство вдруг угасло, и я вернул ей ее руку, пожав неопределенно и невыразительно.

Новый секретарь начал с того, что сменил благоговейное выражение лица на озабоченное, потирал руки и время от времени изящно прикасался к конвертам, бумаге с бланками и почтовым маркам.

На следующее же утро после занятия им должности он разбудил меня стуком в окно.

— Театр едет в Америку! Вставайте! Поздравляю! — услышал я его взволнованный голос за окном, вместе с легким дребезжанием стекла, к которому он припал лицом.

Мой секретарь вез меня на свидание с «миллионером», только что прибывшим из Америки. Отсутствие репертуара секретаря пока не смущало. Приезжий американец принял нас с недоумением, безразлично выслушал вступительную речь секретаря о моем таланте и всемирной известности и, встав, холодно заявил, что театром не интересуется. Секретарь мой вспыхнул, наговорил ему дерзостей и пулей вылетел из роскошной гостиницы, забыв меня в номере наверху. Внизу у подъезда он пересказал мне все, что произошло наверху и чему я был свидетелем всего несколько минут назад. Выходило так, что на спокойные и убедительные слова секретаря «этот мерзавец американец разорался и чуть ли не спустил нас с лестницы».

Утомленный и расстроенный, секретарь мой захотел посидеть в кафе. В некотором отдалении от нас я увидел человека со скучным, маловыразительным лицом и большим подбородком. Он казался мне знакомым, но я не мог вспомнить, где и когда я видел его. Вдруг сердце мое забилось. Это был Грок. Я впился глазами в гениального клоуна. Я глубоко преклонялся перед ним и был счастлив увидеть его в жизни. Но тут секретарь вдруг проявил инициативу.

Он подбежал к Гроку и, указывая на меня, сказал ему что-то. Грок вскочил и, застегивая на ходу пуговицы пиджака, быстро направился ко мне. Он почтительно усадил меня за свой столик и, видимо, ждал, чтобы я начал разговор. Я был в отчаянии: что сказал обо мне услужливый секретарь Гроку? Кем был я теперь в его представлении? Радость моя пропала, я краснел и не находил слов.

— Зачем вы приехали в Париж? — спросил я его наконец не то с обидой, не то с упреком.

— Я приехал посмотреть свой фильм,— ответил он вежливо, с легким поклоном и снова умолк, ожидая дальнейших вопросов. Секретарь стоял в почтительном отдалении со счастливой улыбкой на устах. Как я ненавидел его в эту минуту! Я краснел все больше и больше, уши мои горели, глаза потеряли способность моргать. Наконец, собрав все свои силы, я встал, неуклюже поклонился и вышел из кафе, оставив Грока в недоумении. Секретарь шагал рядом со мной, счастливый и довольный собой. К «канцелярской» работе он не вернулся, но заставил меня давать уроки драматического искусства ему и его друзьям.

Секретарша снова приступила к исполнению своих обязанностей, на этот раз с идеей ввести меня в круг французских знаменитостей.

Monsier P. (известный французский актер) был ее первой (и единственной) жертвой. Он принужден был угостить нас обедом. На изящно накрытом столе появился небольшой кусок вареной рыбы. Хозяин молча и холодно выслушал доклад секретарши обо мне как о непревзойденном гении. Этим знакомство и кончилось.

На следующий день рано утром я был введен в дом к видному представителю французской прессы. Представитель вышел к нам бледный, опухший, с каплями пота на лбу. Стакан за стаканом он пил белое вино, постепенно приходя в себя после вчерашнего кутежа.

От дальнейших знакомств в этом роде я отказался и стал с большим рвением репетировать «Дон Кихота». Актеров на многие роли не было еще вовсе... но... потом, потом...

Макет Масютина был готов. Это было чудо изобретательности: подвижная конструкция из дерева, меняясь, как головоломка, давала все семь декораций. Эскизы костюмов также были готовы. Декоративная смета превышала мои финансовые возможности. Подсчитав деньги, я увидел, что их оказалось меньше, чем я думал (впрочем, до этого момента я о них не думал). Кто-то подал мысль идти с макетом и эскизами костюмов к Ротшильду. И макет, и костюмы,

и идея постановки понравились. Мы торжествовали. На другое утро от Ротшильда пришел отказ.

Наскоро сорганизовалось Общество друзей театра. Была заготовлена книжка квитанций на ожидавшиеся денежные поступления. В первый же день были получены от семейства Высоцких 250 франков. Больше поступлений не последовало. Мое финансовое состояние стало известным, и полная дама, сочувственно относившаяся к моим начинаниям, исчезла. Вскоре она прислала мне «анонимное» письмо. Оставил меня и «друг Чаплина». Заказывая В. Коринской костюмы для «Дон Кихота», он нажимал пальцем пластинку телефонного аппарата, разъединяющую абонента со станцией. И пока он кричал в телефон: «Варя, брось все, спешный заказ! Для меня!» — я наблюдал его. Он заметил мой взгляд, с треском положил телефонную трубку и, сказав: «Заметано! Костюмы в кармане!» — исчез. Покинула меня и секретарша.

Разочарованные актеры стали реже являться на репетиции. Жалованье им шло. Тщетно искали выхода. Проходили месяцы. Бездействие и неопределенное будущее несколько отрезвили меня.

Вдруг совсем неожиданно благодаря добрым стараниям все того же семейства Высоцких в мое распоряжение была предоставлена небольшая сумма денег. На дорогую постановку «Дон Кихота» ее не хватало, и я решил поставить пантомиму на тему русской сказки. Отсутствие языка делало представление доступным как для французской, так и для русской публики: при удаче можно было рассчитывать на сборы. Приступили к репетициям. Появилось новое лицо: музыкант, изящно одетый молодой человек с хитрыми глазками. Он хотел попробовать себя как дирижер и, достав дешевых музыкантов (что музыканты нас не разорят, я убедился с первых же репетиций), стал разучивать с ними партии.

Пантомима готовилась в спешном порядке. Она была далека от совершенства. Но все же кое-какие художественные цели, намеченные мной, осуществить удалось. Для внимательного зрителя или по крайней мере для театрального критика они не должны были бы пропасть. Русский театр за рубежом, как я представлял его себе, должен был сказать хотя бы и скромное, но все же свое, новое слово. С. М. Волконский, присутствовавший на одной из репетиций, кое-что критиковал, кое-что хвалил, охотно давал советы, был дружески настроен и мил. После премьеры его рецензия оказалась уничтожающей. Мне не часто приходи-

лось читать такую беспощадную критику. Она могла соперничать только с рецензиями Ходасевича, со страстью и жестокостью преследовавшего мои парижские начинания. За исключением двух-трех добродушных отзывов (во французской прессе), русские газеты с негодованием отвергли мои «новшества» и требовали «настоящего» театра. Зачем же, в самом деле, я всю свою жизнь провел в Художественном театре и как осмелился «искать», когда все уже найдено! Пантомима (а вместе с ней и надежда на спасение) провалилась недвусмысленно и безнадежно.

Впрочем, неуспеху первого спектакля содействовал и скандал, неожиданно разыгравшийся в нашем оркестре. За время репетиций молодой дирижер сумел восстановить против себя музыкантов, и они в отместку ему перед началом спектакля из каждой нотной тетрадки вынули по одному листу. Сыграли увертюру, дали занавес, и действие началось. Публика насторожилась, смотрела со вниманием и ждала. Прошло две-три минуты, и... оркестр споткнулся, жалко пискнула скрипка, свистнула флейта, и все затихло. Еще мгновение — и в напряженной тишине кто-то тихо усмехнулся в зрительном зале. Дирижер задергался и запрыгал, как марионетка на ниточках. Его увидели из зрительного зала, тишина оборвалась, поднялся смех, свист, шиканье, и послышались остроты по адресу музыкантов... Как и всякая толпа, публика проявила жестокость. Бледный дирижер выскочил было к публике, но, испугавшись криков и свиста, исчез. Музыканты шумели, ища затерявшиеся нотные листки. Актеры замерли в позах живой картины. Ноты нашлись, действие возобновилось, но вскоре снова прервалось. Три или четыре раза в течение первого акта на сцене, к удовольствию зрителей, появлялись живые картины. В антракте ноты были найдены, но спектакль был погублен.

Расставшись с дирижером и затратив последние деньги на новых музыкантов, я решился на второй спектакль. Но зал уже пустовал. В порыве отчаяния и обиды в гриме и костюме я вышел на авансцену перед занавесом и, обращаясь к десятку разбросанных по залу зрителей, сказал им, что нас не смущает малое количество присутствующих, что мы работаем как идеалисты, просил всех пересесть ближе к сцене и обещал им, что актеры исполнят свои роли с полной энергией и с самым теплым чувством к собравшейся сегодня немногочисленной публике. С галерки с шумом и криком сбежали несколько молодых людей и разместились в первом ряду. Остальные зрители остались на местах. Актеры не одобрили моего выступления

и просили не повторять его: унизительно. Скоро представления пантомимы прекратились совсем.

Собрав актеров, я поблагодарил их за усилия и предложил им считать себя свободными. Но актеры, зная безвыходность моего положения (театр был снят на сезон — надлежало выплатить сумму полностью), поступили со мной по-товарищески. Они предложили наскоро поставить «Потоп», имевший успех в Москве. «Потоп» был поставлен, и русские газеты отозвались одобрительно: «перемену репертуара» они рассматривали как признак художественного оздоровления. Русская публика стала посещать нас. Надо было спешно готовить спектакли в том же роде, чтобы держать русскую публику. Появились «Эрик XIV», Чеховский вечер, составленный из нескольких рассказов Чехова, и шекспировская «Двенадцатая ночь» — все из репертуара Второго Художественного театра.

Для шекспировской комедии решили заказать хоть сколько-нибудь приличные декорации. Французская декоративная мастерская приняла заказ без эскизов: там знали, каких декораций требует эта пьеса! Декорации прибыли за сорок минут до поднятия занавеса. Расторопные рабочие быстро расставили их. Посередине сцены во всю ее величину на деревянных подпорках был установлен фонтан. Его пытался наполнить маленький амурчик, прибитый к верхушке картонной колонны. Других декораций не было. Актеры в гримах и костюмах в недоумении смотрели на веселых французских рабочих. Все предчувствовали недоброе, и никто не решался спросить, что это за фонтан и зачем его ставят на нашей сцене. Но медлить было нельзя — надо было выяснять. И оказалось: произошла ошибка — фонтан предназначался для другого театра, туда отвезли нашу «Двенадцатую ночь», мы же получили амурчика. Публика волновалась и требовала начала. Актеры набросились на фонтан и вместе с амурчиком и колонной, переломав их в куски, выбросили за кулисы. Остались три худенких деревца на сетке. Занавес подняли.

Потянулся ряд скучных, кое-как срепетированных «настоящих» спектаклей. С каждым днем тоска все больше наполняла мое сердце. Русской публики в Париже было недостаточно, чтобы поддерживать постоянный театр. Будущее было темно. Ехать было некуда, да и не было энергии думать о новых начинаниях. Об «идеальном театре» во Франции можно было так же мало говорить, как и в Германии. Теперь я вполне сознавал и ошибки моего донкихотского идеализма, но сознавал и сравнительно невысокие

требования театральной публики. Чем дальше от русской границы, тем тоскливее становится русскому актеру. С трудом закончили один сезон и с неохотой начали другой. Энергия моя сменилась апатией, и круг интересов сузился. Шахматы — единственное, что занимало меня теперь. Я ходил на парижские турниры, участвовал в сеансах одновременной игры Алехина и Бернштейна, бывал у Алехина в гостях и с восторгом следил за его игрой с Бернштейном в уютной семейной обстановке. Личность Алехина меня давно интересовала. Нервность его поражала меня. Его пальцы, например, всегда легко брали с доски шахматную фигуру, но не всегда могли легко выпустить ее: фигура прыгала в его руке и не хотела от нее отделяться. Он почти стряхивал ее с пальцев. Когда он и Бернштейн обсуждали какую-нибудь шахматную комбинацию или анализировали положение, я буквально хохотал, видя, как фигуры стремительно летали по доске, почти не задерживаясь на ней (похоже было на маленький пинг-понг), и как оба маэстро одновременно говорили и одновременно замолкали, когда проблема была решена. Интересно, что на турнирах Бернштейн почти всегда проигрывал Алехину, в домашней же обстановке за дружеской игрой Алехин неизменно проигрывал Бернштейну.

Продолжал я заниматься и с группой любителей театрального искусства во главе с моим «секретарем». Теперь я отдавал им больше внимания. С удивлением я стал замечать, что мой театральный опыт, понимание актерской техники и педагогические приемы выросли, оформились и уточнились. Когда? Я почти не думал о них в течение последнего времени. Кто-то продумал их за меня. То, что в моем сознании (вернее, в подсознании) многолетний мой опыт как бы сам собой складывался в систему, навело меня на мысль, что в основе он был верен и органически правдив. Я ничего не выдумывал, не вносил рассудочных измышлений, не создавал искусственной связи частей — стройность возникала сама собой. Я заинтересовался процессом, происходившим во мне, и стал следить за ним, строго оберегая его от вмешательства рассудка. Но записей в это время я еще не делал.

Я уже давно жил на Монмартре. Моя дешевая квартира сменилась дешевой комнатой на грязной шумной улице, пропитанной запахом рынка и мясных лавок. Бесцельное скитание по ночным парижским бульварам привело меня

однажды в цирк, где в течение почти целой недели, день и ночь, происходили «марафонские танцы». Парижане сходили с ума. Восемь или десять пар танцевали непрерывно, без сна и отдыха. Тех, кто падал без чувств, уносили с арены. Над входом цирка вывешивались плакаты, извещавшие о ходе танца. Цирк был переполнен. Зрители ревели, неистовствовали, заглушая оркестр. На арену танцующим бросали деньги. Но главный выигрыш в 25 000 франков предназначался тому, кто «умрет» последним. Я застал танец на четвертый или пятый день. Оставались три пары и одна дама, потерявшая своего кавалера. Животный рев толпы ошеломил меня. Я стал следить за рыжей женщиной с позеленевшим полуобнаженным телом и мужчиной с искаженным лицом. Я, как и все, превратился в зверя и хотел, чтобы при мне упал человек. И мужчина скоро упал, пришлепнувшись к дощатому полу арены, стукнувшись головой и уродливо подвернув руку под спину. Толпа заревела, засвистала, загикала. Люди ругались, дрались, срывали с себя и с других шапки и кидали их в танцующих. С улицы непрестанно врывались новые толпы, потерявшие терпение, их выталкивали, они снова врывались и с жадностью замирали на мгновение, впиваясь глазами в наполовину умершие фигуры танцующих.

Я очнулся, когда вдруг почувствовал острую, жгучую ненависть. Не к ним, но к себе самому, к «идее нового театра», к мечте об «идеальной публике», к зрелищу вообще и к тому отвратительному двойнику моему, которого я называл Дон Кихотом. Зверь, разбуженный во мне атмосферой ночного цирка, искал своей жертвы. Я хотел разрушить, уничтожить, убить. И я убил: смертельный удар пал на рыцаря с тазом цирюльника на голове. Все прежнее, что жило во мне, все беспочвенные мечтания, вся страсть к пустому «идеализму», весь восторг перед самим собой — все исчезло, остановилось, умерло. Я выбежал из цирка и снова оказался на бульварах. Опустевшая душа моя ждала чего-то. И «что-то» начало медленно подниматься из ее глубин. Что это было, я еще не знал, но чувствовал: это серьезно, это то, без чего нельзя вернуться к жизни, нельзя встретить завтрашний день. «Оно» несло с собой покой и силу. Я начинал догадываться: это было *рождение* мировоззрения во мне. Не в уме только, но во всем моем существе — и в сердце, и в воле, и в руках, и в ногах, и во всем теле. То, что я называл до сих пор антропософией, что знал и любил как грандиозную систему мыслей о мире и человеке, теперь становилось во мне *самостоятельным, живым существом*. То-

лько бы не потерять это *новое*, никогда доселе не испытанное *единство*, это «я», спокойное и сильное, этого *человека* во мне! Только бы не погрузиться снова в этого, идущего по бульвару, чужого и постороннего мне человека, которого я до сих пор принимал за себя, за свое «я». Так почти молилась душа моя сама в эту минуту, но она была слаба и не выдержала первого испытания. Ко мне подошла или, вернее, вдруг передо мной появилась, вынырнув из-за моей спины, старушка, маленькая, сухая, в черной соломенной шляпе с большими полями, скрывающими ее лицо. Она показалась мне тяжелым сном. Я даже вспомнил один такой детский сон, смешной наяву, но страшный в ночной тишине: маленький круглый столик на ножке медленно шел на меня, по диагонали пересекая комнату. Я уходил, убегал от него, но он шел, и расстояние между ним и мною становилось все короче и короче. Старушка напомнила мне этот столик. Низким глухим голосом она сказала мне: «Ваш отъезд из Москвы был причиной ареста и ссылки членов Антропософского общества. Если вы порядочный человек, вы немедленно вернетесь в Россию. Только ваше возвращение может спасти арестованных». И кругленький столик на ножке стал медленно удаляться.

Я глядел ей вслед без воли, без мысли, с чувством вины, тоски и боли. Большое и новое стало меркнуть и угасло совсем. Старушка медленно и долго шла, не оглядываясь, поблескивая черной соломенной шляпой под каждым фонарем.

Я постоял и пошел в ближайшее ночное бистро пить дешевое кислое вино. Впрочем, неприятны только первые стаканы.

Что я потерял в Париже? Деньги и излишнее честолюбие. Что приобрел? Некоторую способность самокритики и наклонность к обдуманным действиям. И жизнь моя, как это часто бывает, изменилась и внешне и внутренне одновременно. Начался период удач. Из Риги пришло приглашение на гастрольные спектакли с Хлестаковым. Я читал письмо директора Русской драмы и не верил. И только в вагоне железной дороги (догоняя свое собственное существо, давно уже прибывшее в Ригу и нетерпеливо ожидавшее там своего телесного двойника) я поверил и обрадовался.

В Риге на вокзале меня встретила депутация от театров Русской драмы и Латвийского государственного с их директорами во главе. Группа актеров, репортеров и фотографов.

Я заволновался, как мальчишка, и чуть было опять не впал в грех честолюбия.

Рига! Теперь я второй раз влюбился в нее! Много, много лет назад, когда театр наш был еще Первой студией, я вместе с труппой отправился на гастроли за границу[36]. Это был мой первый выезд из России. Что такое заграница? Я воображал себе Париж, Берлин, Лондон, Рим, даже осмеливался думать о Нью-Йорке, но о Риге я не думал, забыл о ней. И вот она, первая, тогда раскрыла передо мной соблазнительные тайны «заграницы». Прожив столько лет в России в более чем скромных условиях, забыв о существовании ресторанов, смокингов, балов, вечеров, отвыкнув от веселой праздности, я вдруг все это встретил за границей в чистенькой, уютной и веселой Риге. Рига тогда всеми силами старалась подражать Парижу, и в этот «Париж» я бросился с безудержной жаждой жизни.

Гостеприимные хозяева водили меня из ресторана в ресторан, днем — «Германский парк», «Римский погреб», ночью — подвальные кабачки с красно-сине-желтыми мигающими лампочками. Я ел, пил, шумел, подписывал карточки, всех любил, обнимал, отплясывал «Русскую», врываясь в томные фокстроты, обнимал девушек, внезапно появлявшихся на моих коленях, влюблялся в них и тотчас же терял их из виду. В ресторанах меня узнавали, кричали:

— Господин Чехов, к нам, за наш столик!

Я перебегал от одной компании к другой, кого-то с тоской провожал, кого-то встречал как родного. На рассвете катался на лодке с непременным намерением выехать на простор в Рижский (а может быть, и в Финский) залив. Однажды, под утро, я нашел на скамейке в саду дремавшую девушку с размазанной краской на опухших губах. Как жалко! Я подошел к ней и с чувством сказал:

— Дорогая моя, я спасу вас, хотите?

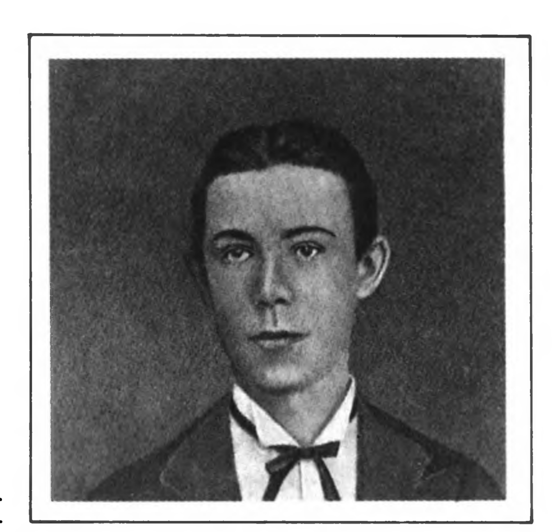
От спасения она отказалась, и мне стало легче. Я предложил ей денег, много денег, но она отказалась и от денег, сидя «повернулась на другой бок» и, кашлянув басом, заснула.

Однако эта первая, легкомысленная, встреча с «заграницей» не мешала мне играть с увлечением. Молодых сил хватало на все. Спектакли имели успех, и жалко было по окончании гастролей покидать маленький «Париж». Но впереди ждали Берлин, Прага и, может быть, большой, настоящий Париж.

Но покидать Ригу было нелегко еще и потому, что приходилось расстаться с семьей Цетлиных. Их дом был местом радости, веселья и отдыха. Не только русские актеры,



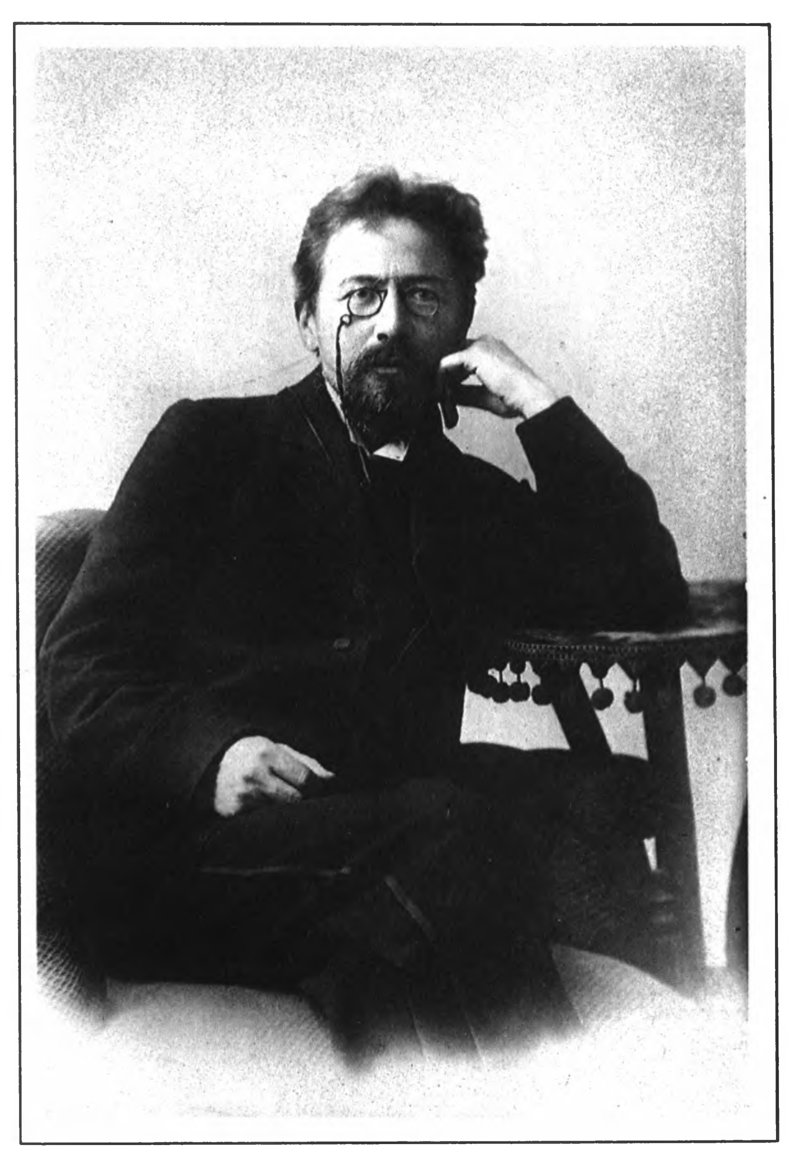
Семья Чеховых:
Наталья Александровна, Александр Павлович, Николай и Антон.
Около 1890 г.



Ал. П. Чехов.
1880-е гг.



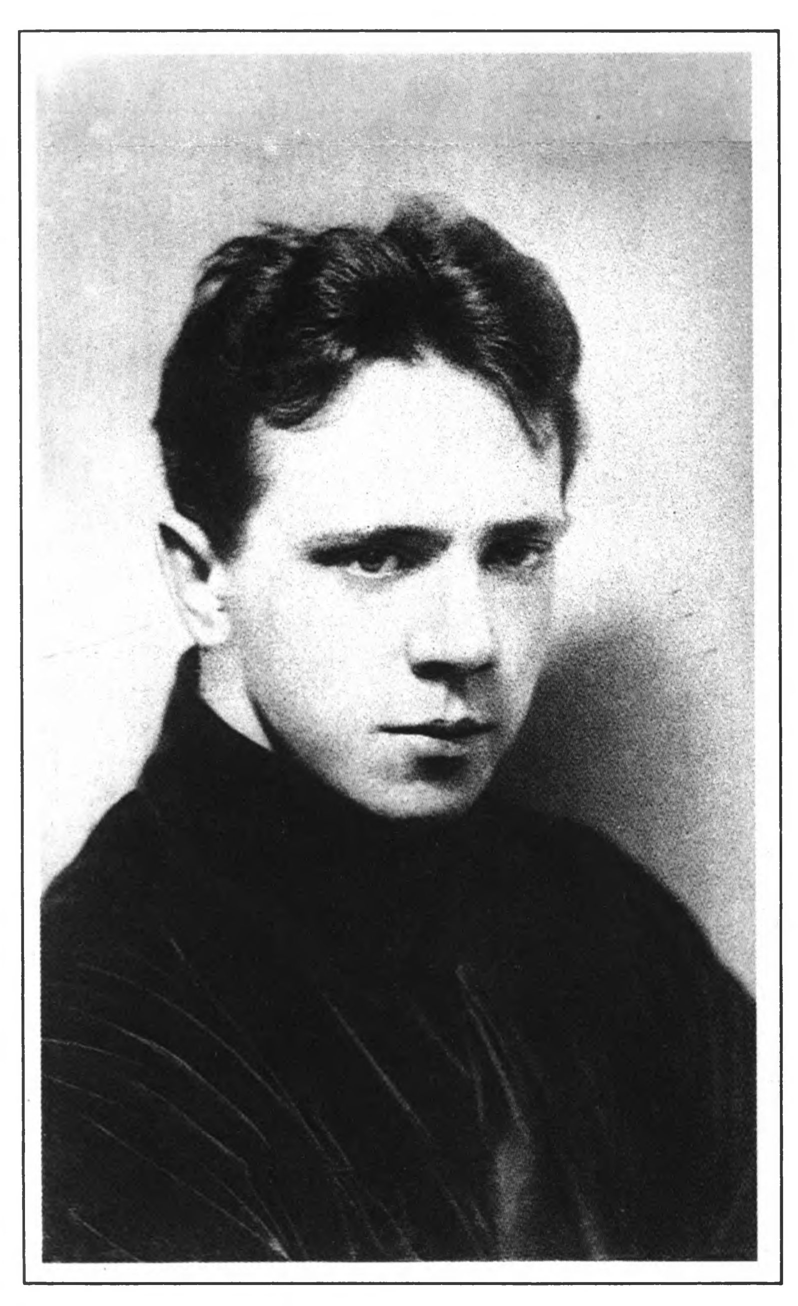
Михаил Чехов
с матерью.
1893 г.



А. П. Чехов



Михаил Чехов.
1900 г.



М. А. Чехов.
1910 г.



Сцена из спектакля
«Веселые проказницы»
Касаткина.
Суворинское училище.
1908 г.





В спектаклях Суворинского театра.
1910—1911 гг.

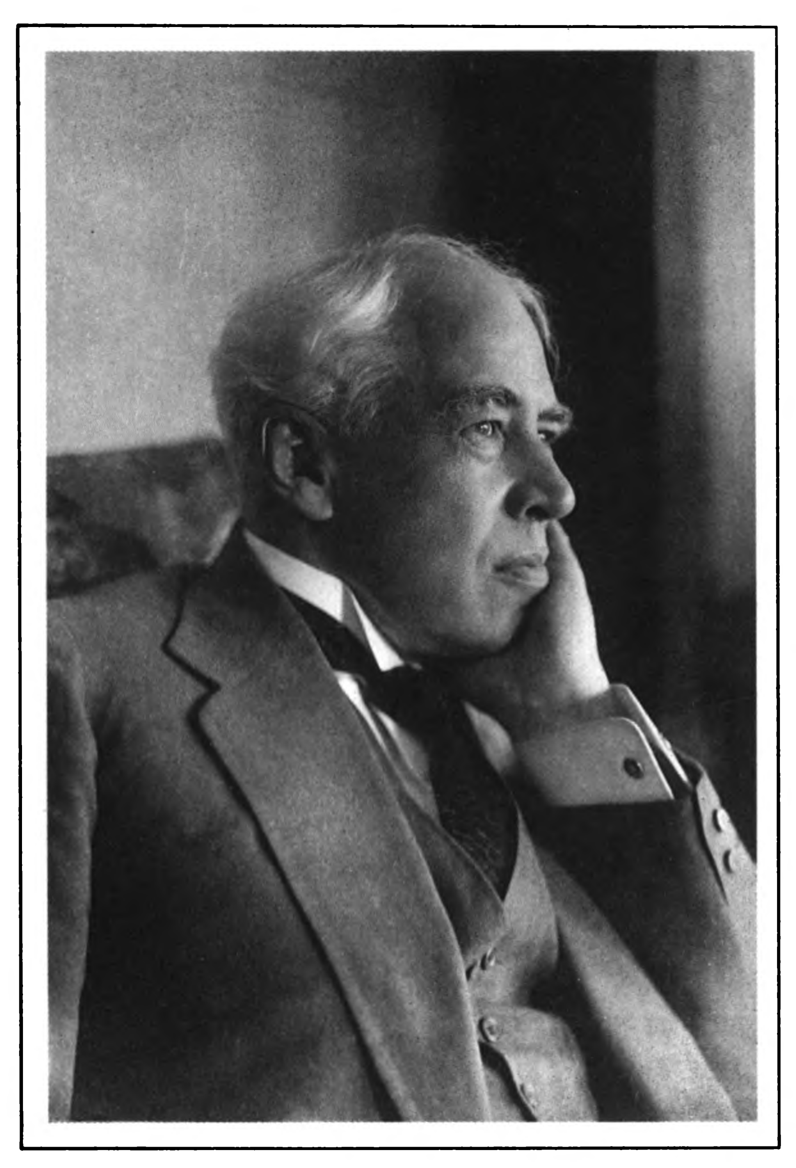


Федор Иоаннович. «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого.
Суворинский театр. 1911 г.

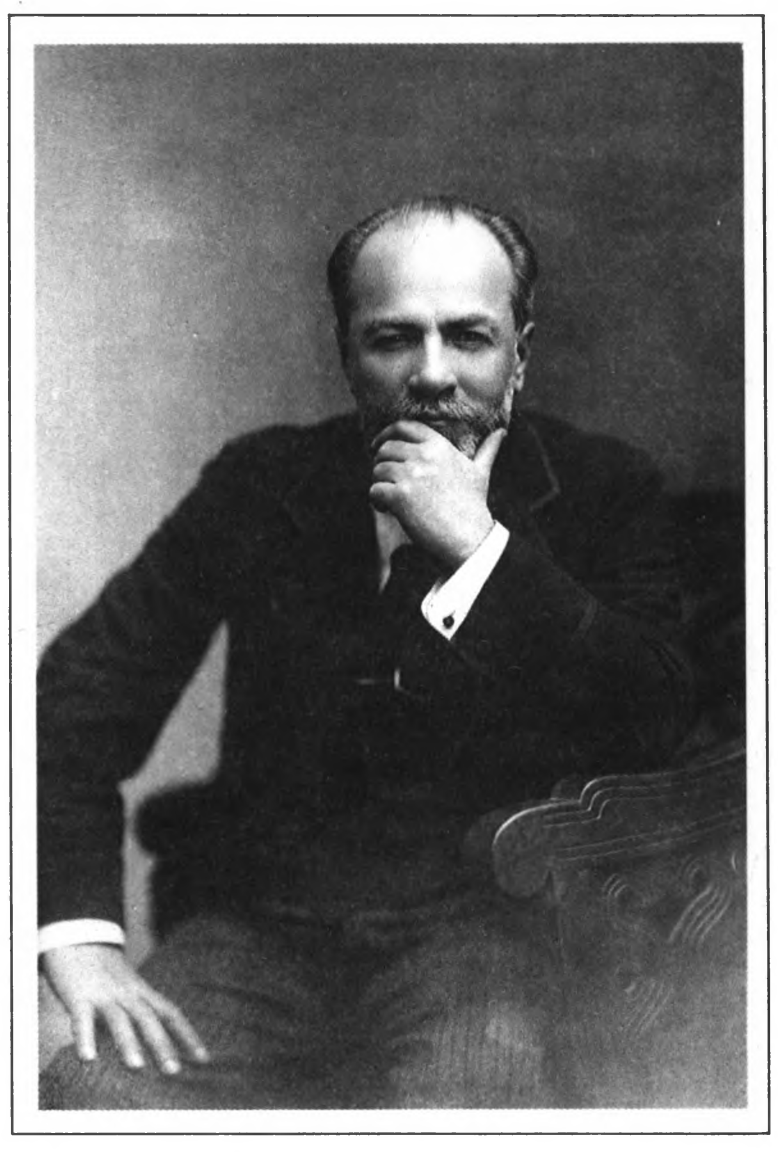




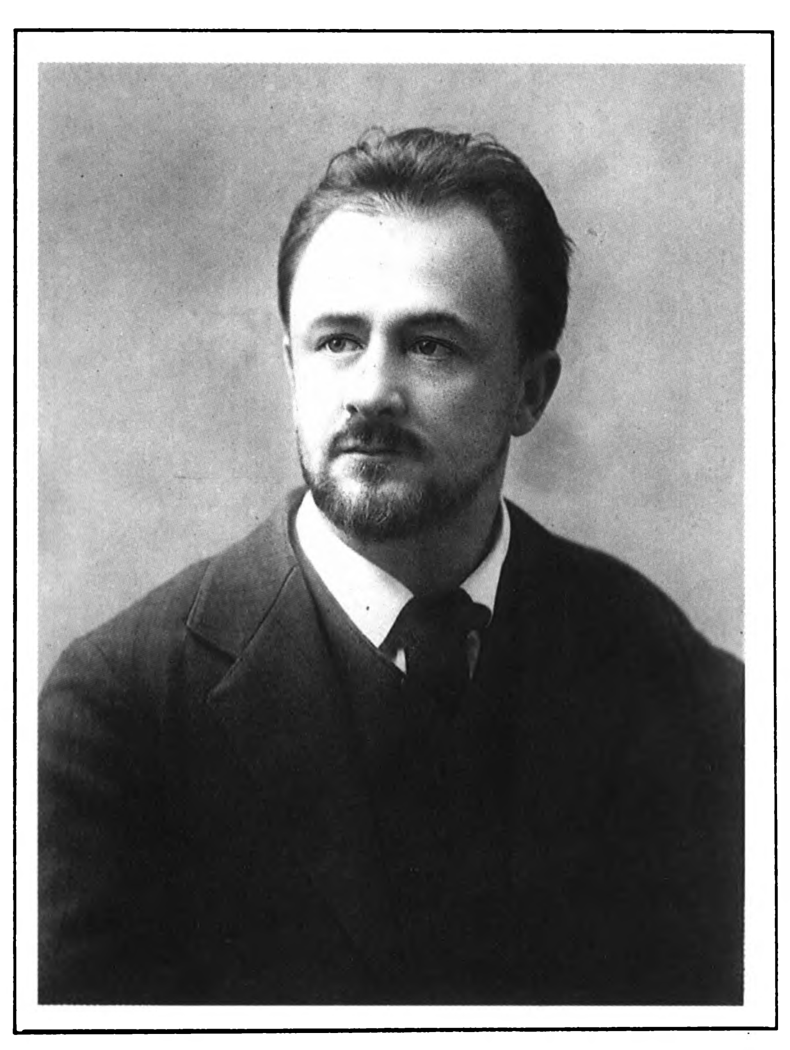
М. А. Чехов (сидит на полу)
среди педагогов и выпускников
Суворинского училища.
1910 г.



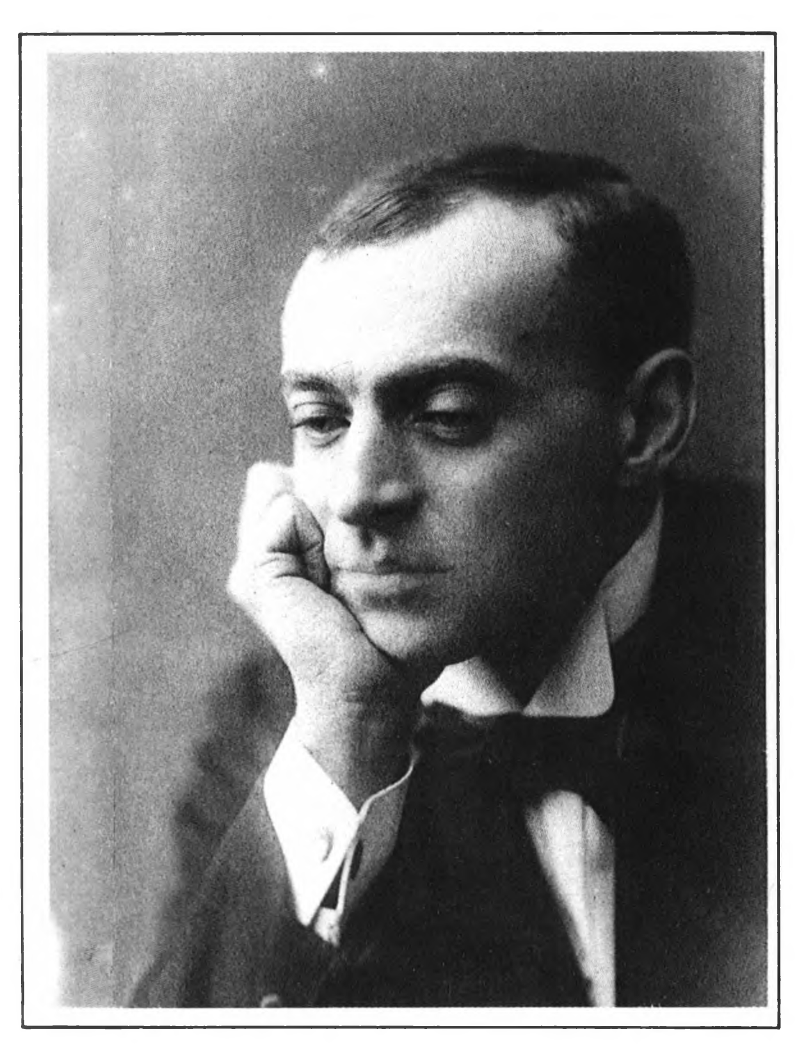
К. С. Станиславский.
1916—1917 гг.



Вл. И. Немирович-Данченко.
1916 г.



Л. А. Сулержицкий.
1910—1912 гг.



Е. Б. Вахтангов.
1919 г.



И. К. Алексеев, О. К. Книппер, В. И. Чехов,
А. К. Книппер, М. А. Чехов, С. О. Воловский.
1913—1914 гг.



М. А. Чехов — Кобус, А. И. Попова — Саарт.
«Гибель «Надежды» Г. Гейерманса.
Первая студия МХТ. 1913 г.



Фрибэ. «Праздник мира» Г. Гауптмана.
Первая студия МХТ. 1913 г.



К. С. Станиславский
среди участников спектакля «Праздник мира».
1913 г.





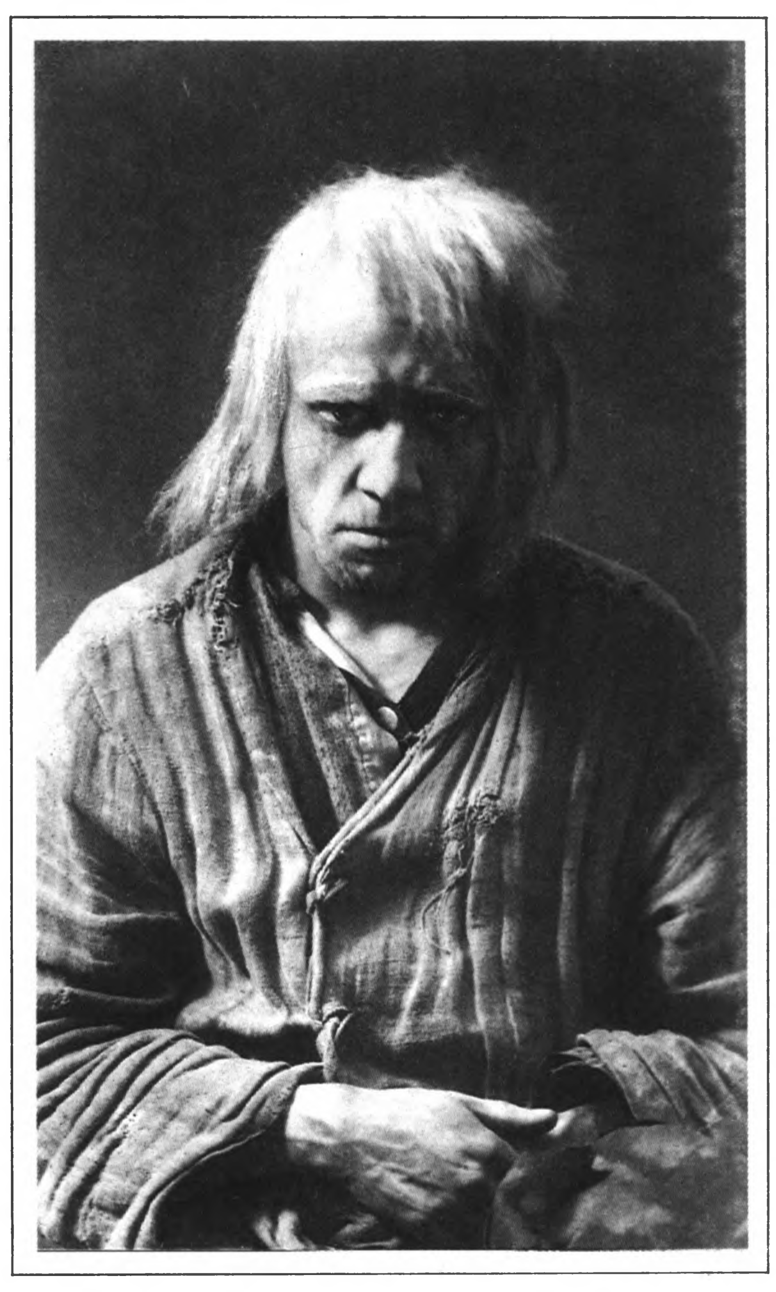
А. М. Горький в Первой студии МХТ.
М. А. Чехов стоит второй слева.
1914 г.



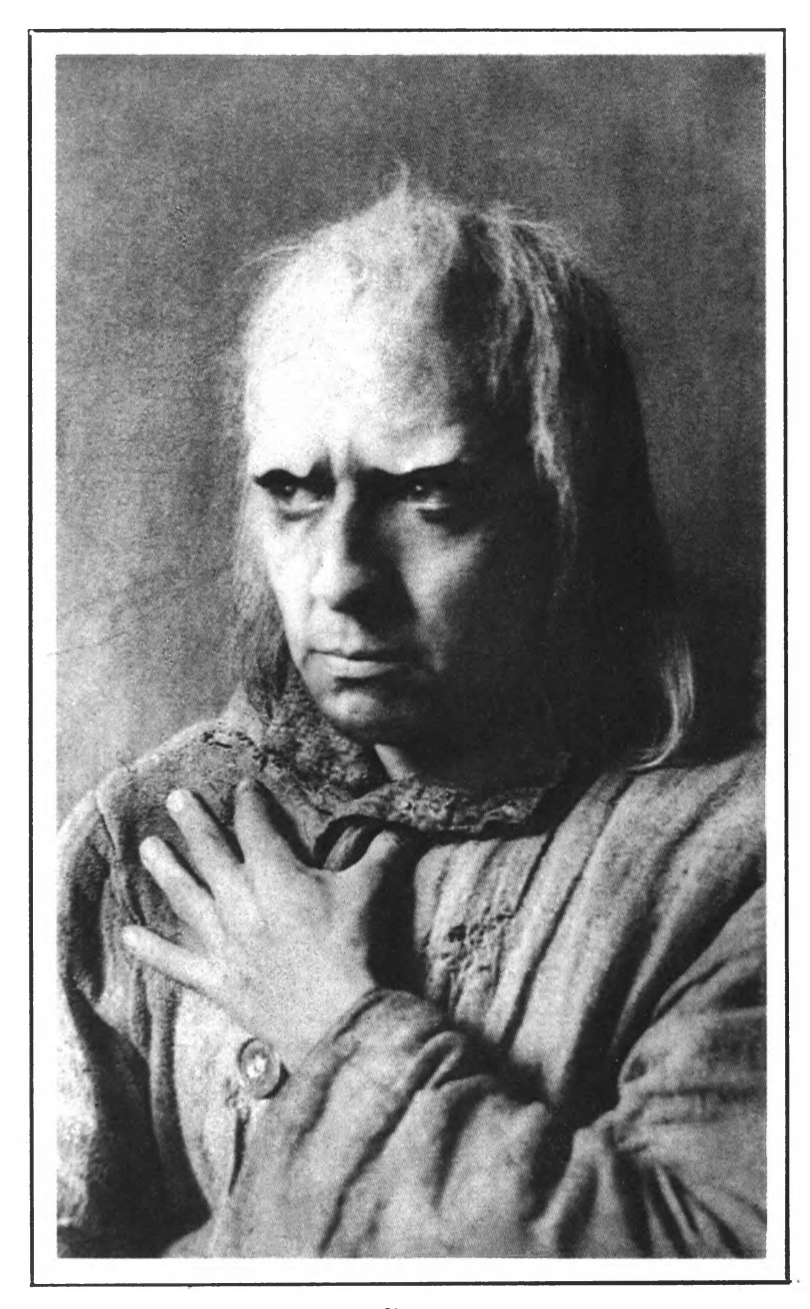
С женой, О. К. Чеховой.
1915 г.



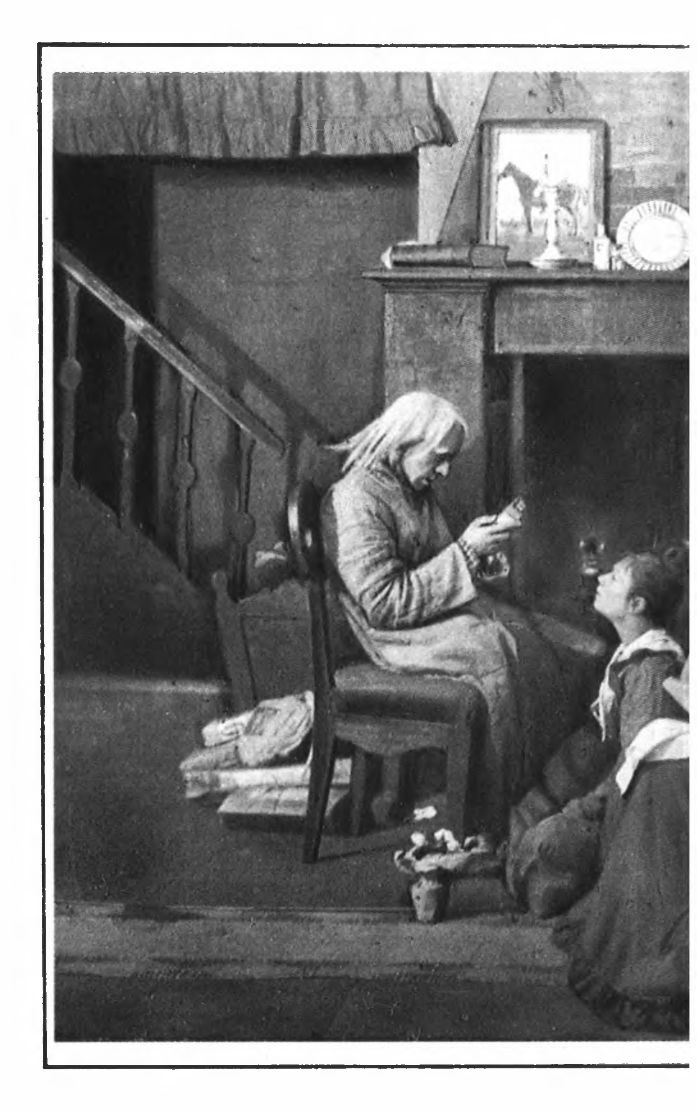
Епиходов. «Вишневый сад» А. П. Чехова.
Художественный театр.
1914 г.



Калеб. «Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу.
Первая студия МХТ. 1914 г.

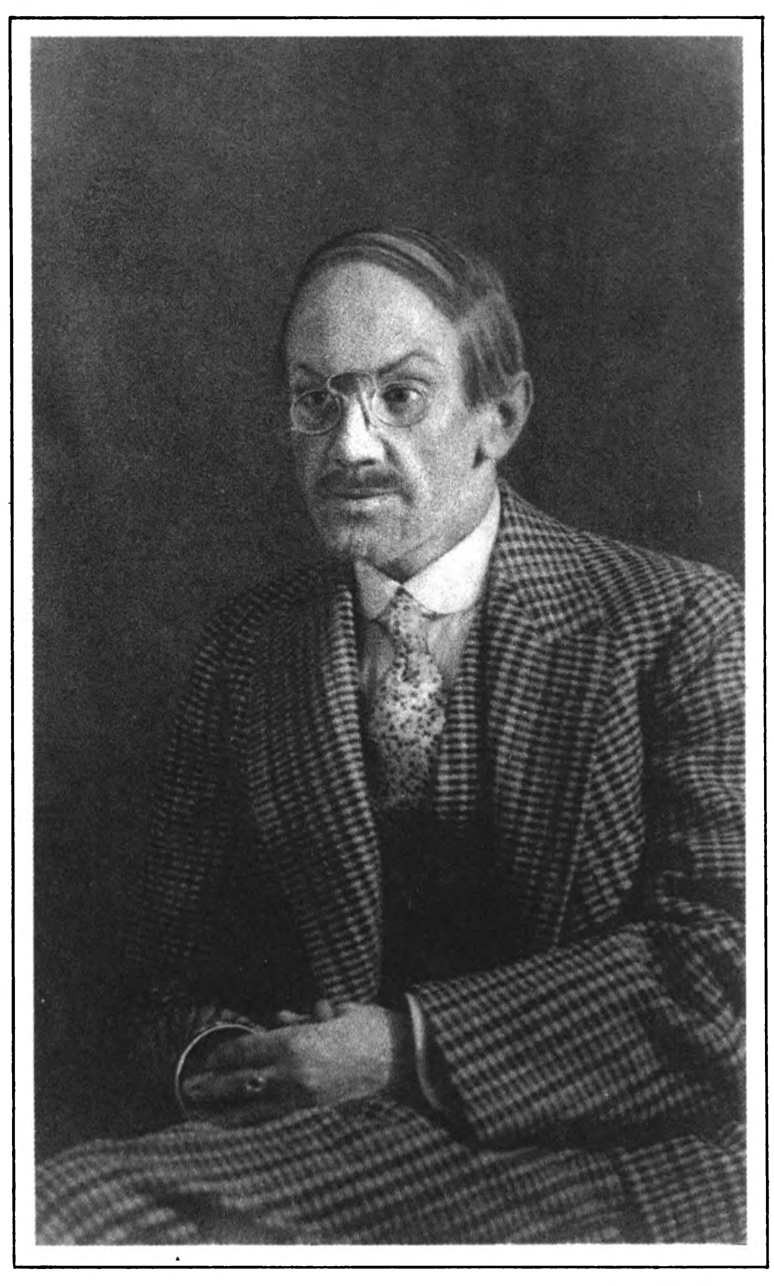


Калеб

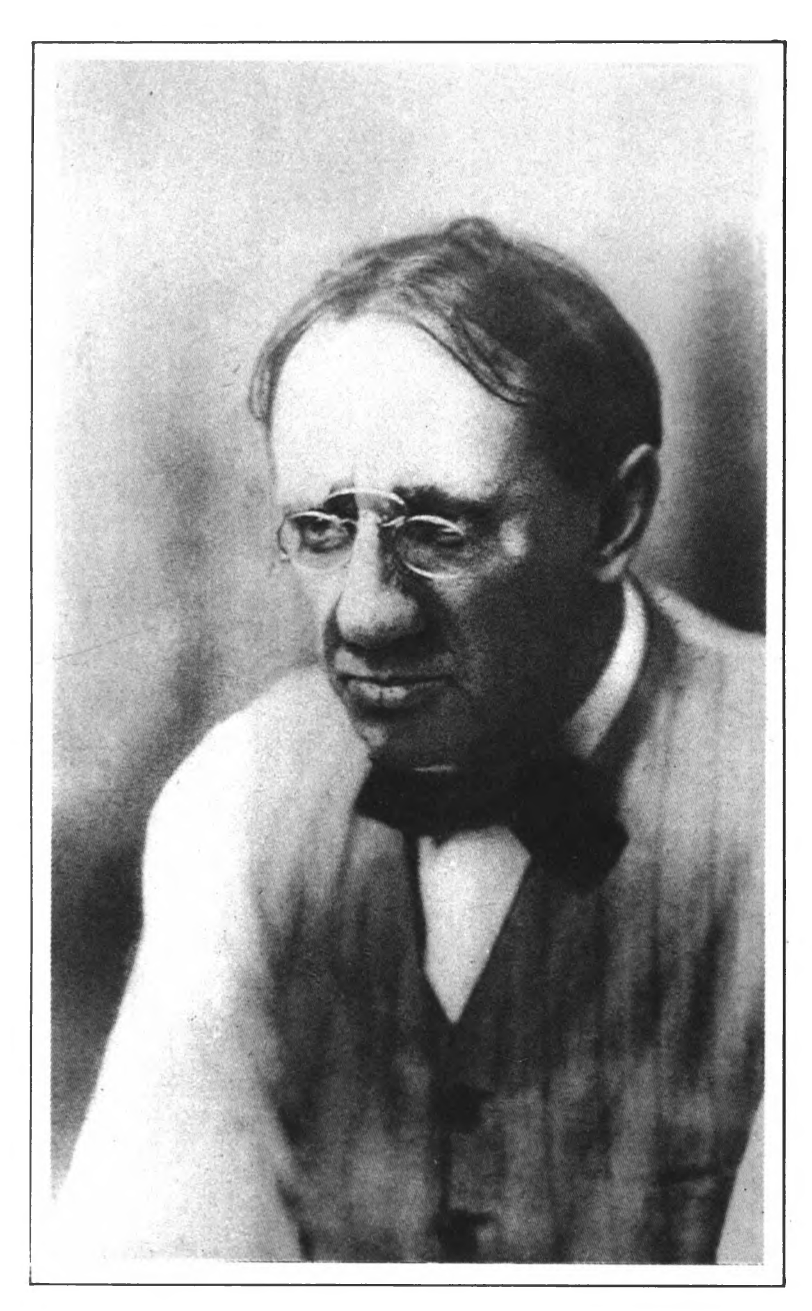




«Сверчок на печи»
по Ч. Диккенсу.
Сцена из спектакля



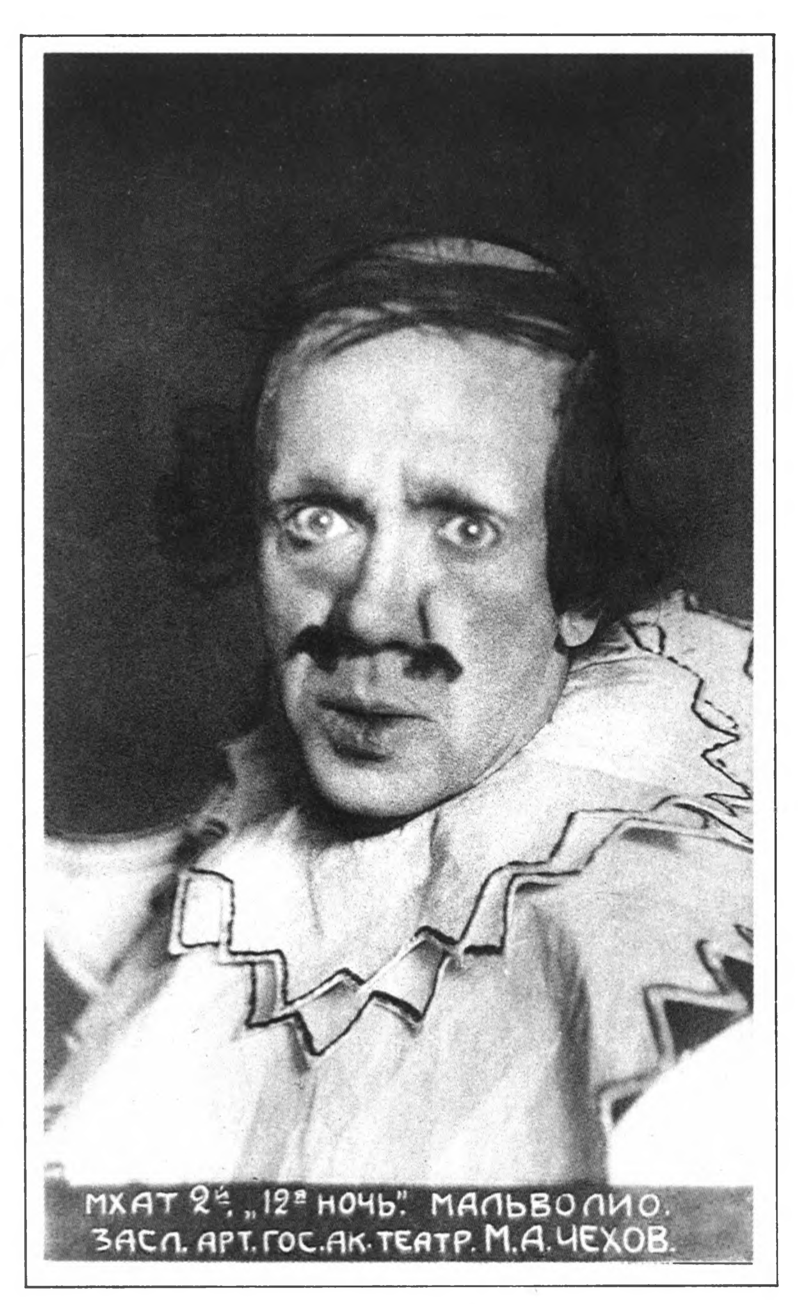
Фрэзер. «Потоп» Ю. Бергера.
Первая студия МХТ. 1915 г.



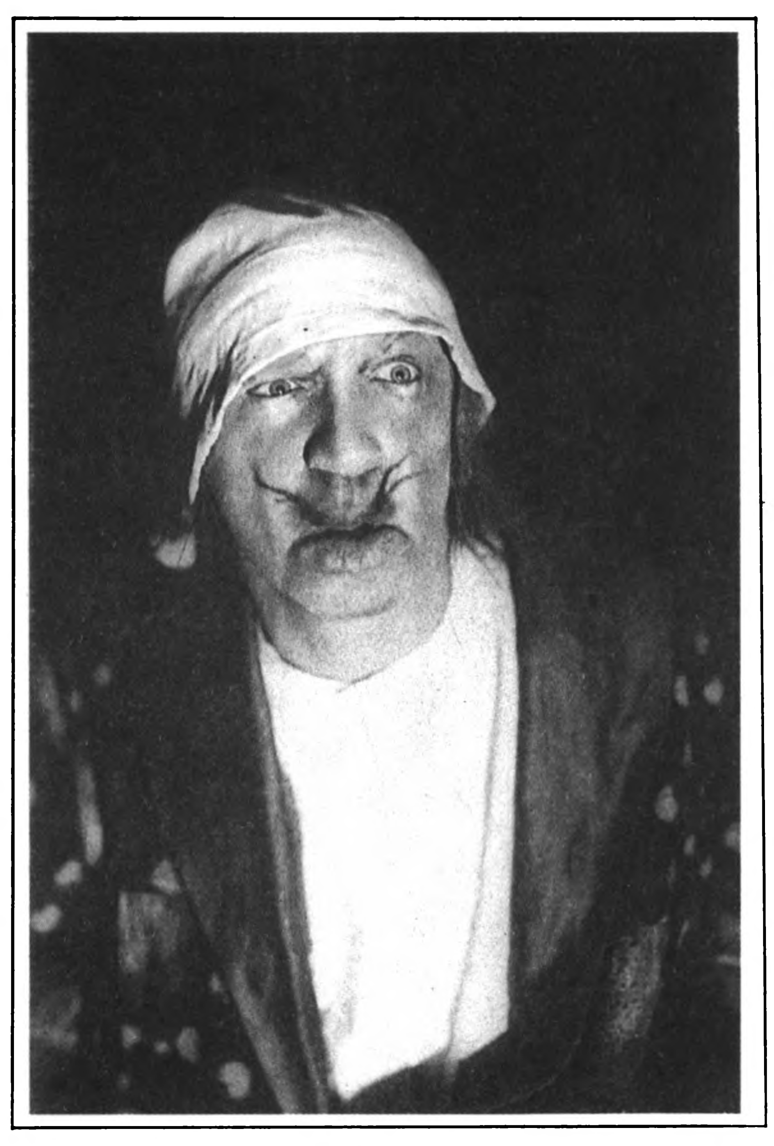
Фрэзер



Мальволио. «Двенадцатая ночь» В. Шекспира.
Первая студия МХАТ. 1920 г.



Мальволио



Мальволио. Театр русской драмы.
Рига. 1932 г.



Эрик XIV. «Эрик XIV» А. Стриндберга.
Первая студия МХАТ. 1921 г.



Эрик XIV



Эрик XIV. Гастроли Первой студии МХАТ в Праге.
1922 г.



Эрик XIV.
Национальный театр. Рига. 1932 г.



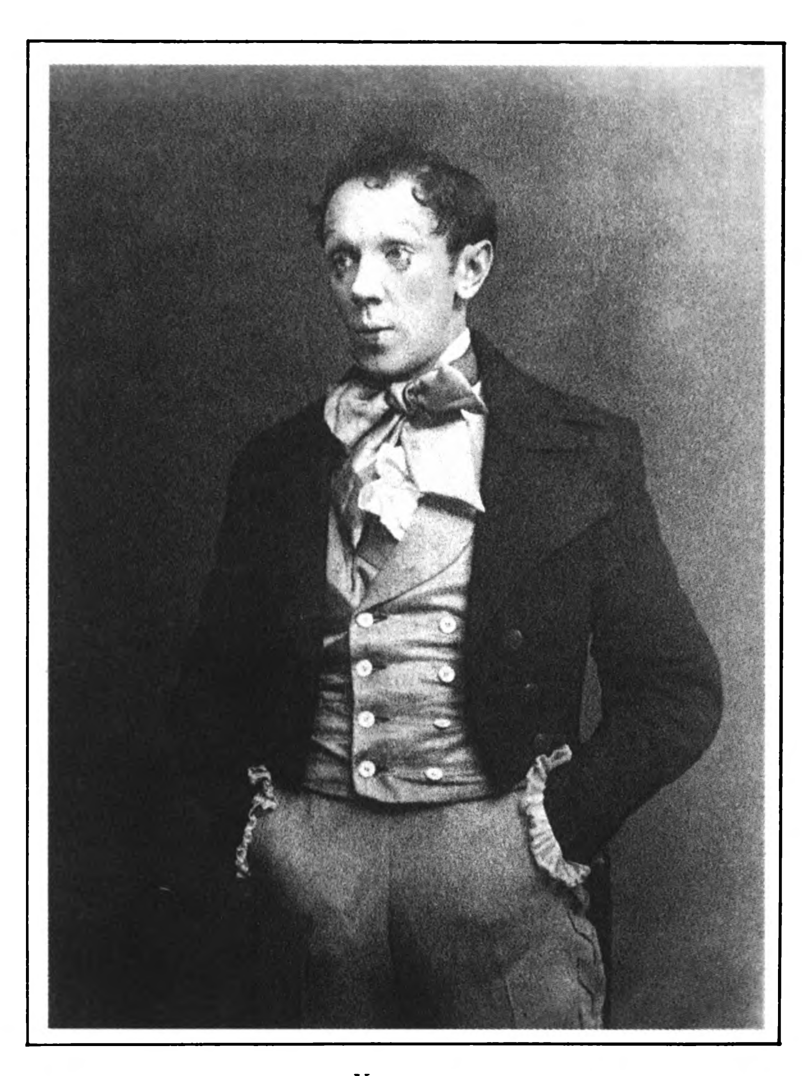


А. С. Бессмертный
и М. А. Чехов
на квартире у Чехова.
1918 г.

М. А. Чехов.
1917—1918 гг.



Хлестаков. «Ревизор» Н. В. Гоголя.
Художественный театр. 1921 г.



Хлестаков



М. А. Чехов — Хлестаков, В. М. Греч — Анна Андреевна,
М. А. Крыжановская — Марья Антоновна.
Гастроли труппы Чехова в США.
1935 г.

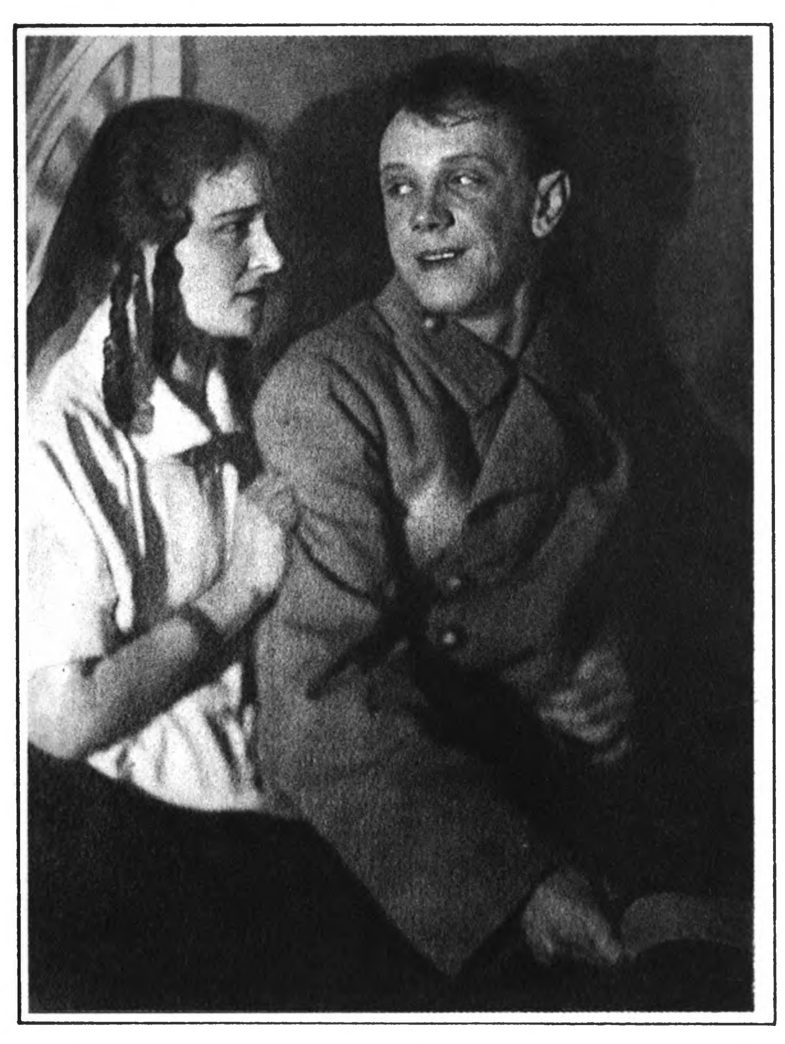


М. А. Чехов.
1922 г.





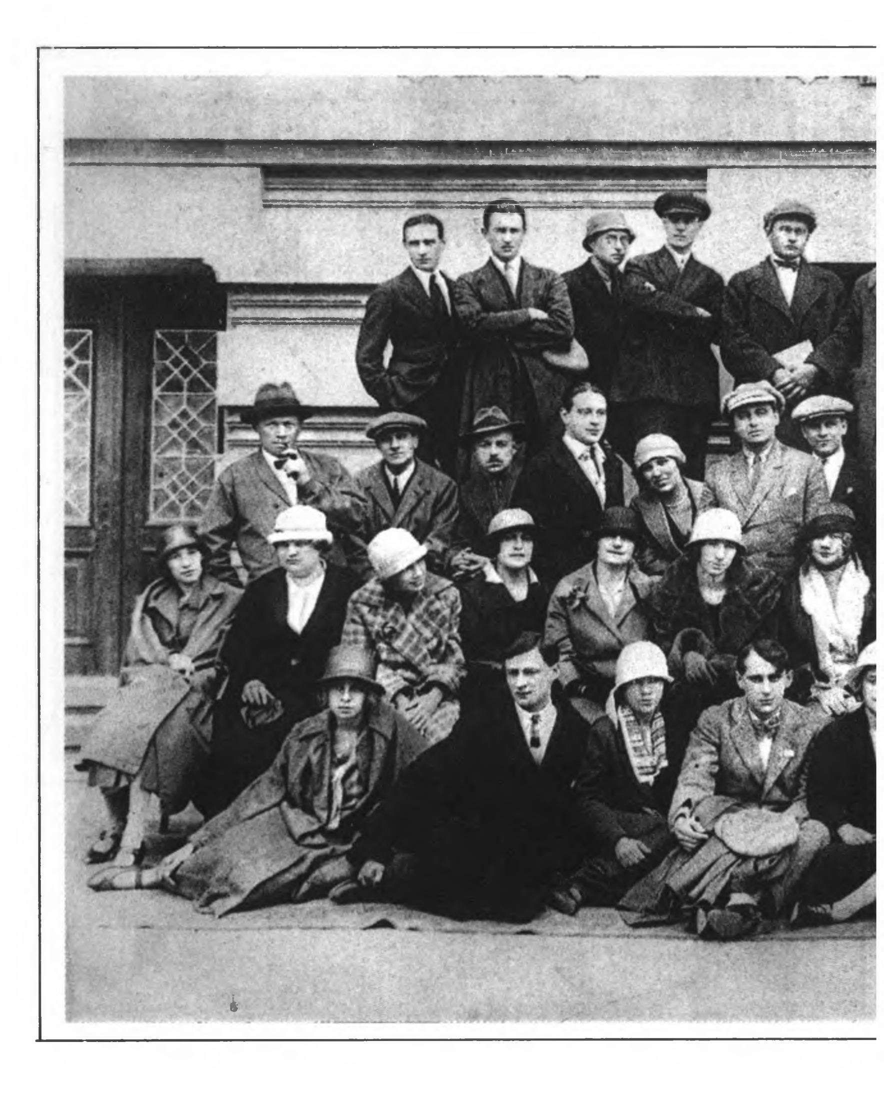
Вл. И. Немирович-Данченко
и М. А. Чехов
с труппой МХАТ 2-го.
1924—1925 гг.



М. А. Чехов — Гвоздиков, С. В. Гиацинтова — Сонечка.
«Свидание хотя и состоялось, но...» по А. П. Чехову.
Первая студия МХАТ. 1922 г.



М. А. Чехов с участниками спектакля
«Любовь — книга золотая» А. Н. Толстого.
Первая студия МХАТ. 1923 г.

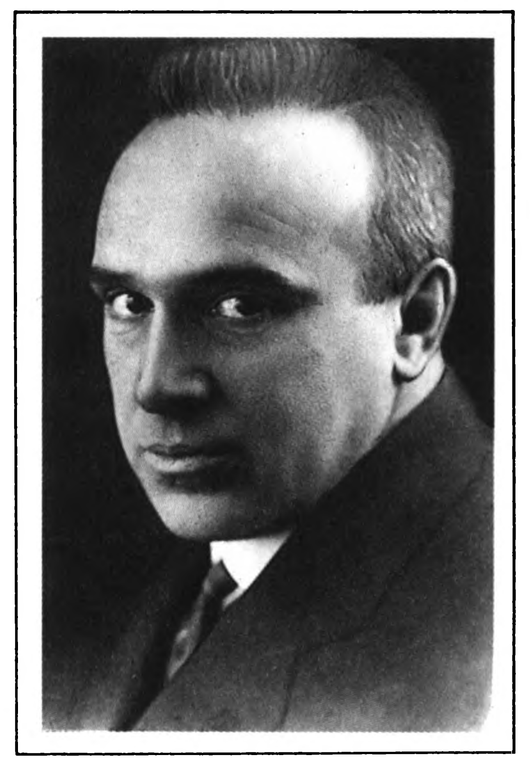




М. А. Чехов с труппой МХАТ 2-го во время гастролей по югу страны. 1925 г.



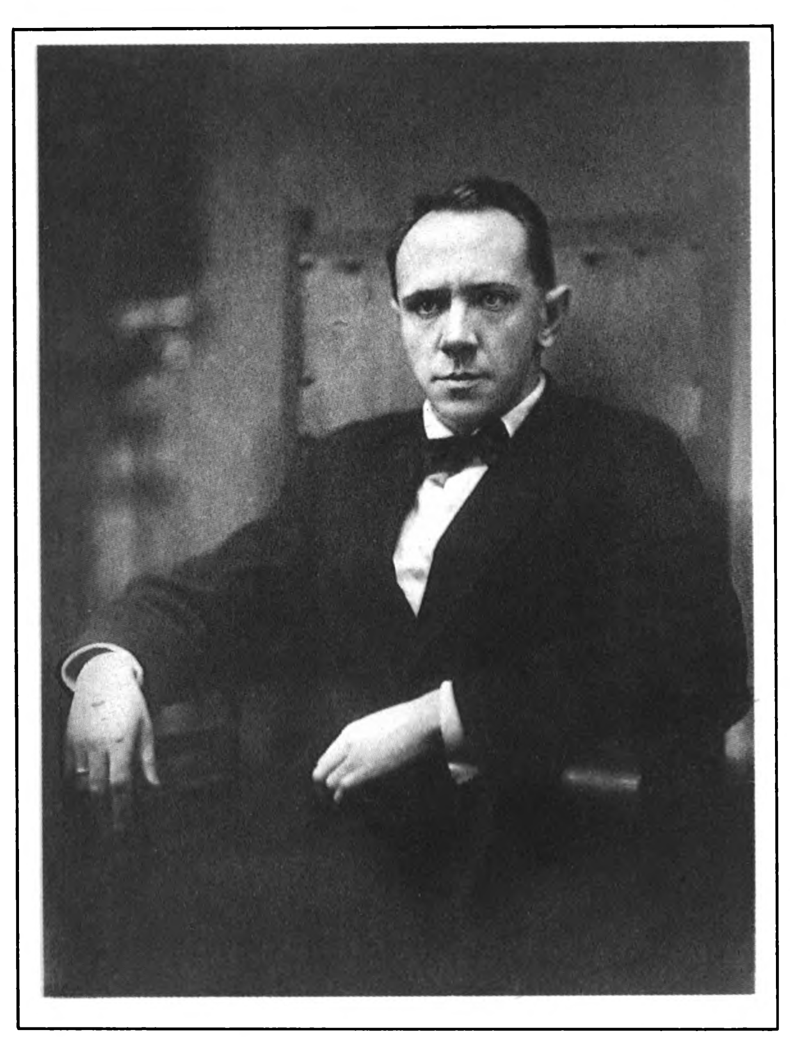
М. А. Чехов,
В. Н. Татаринов,
С. Г. Бирман,
В. В. Готовцев,
С. В. Попов,
А. И. Чебан.
1924—1928 гг.



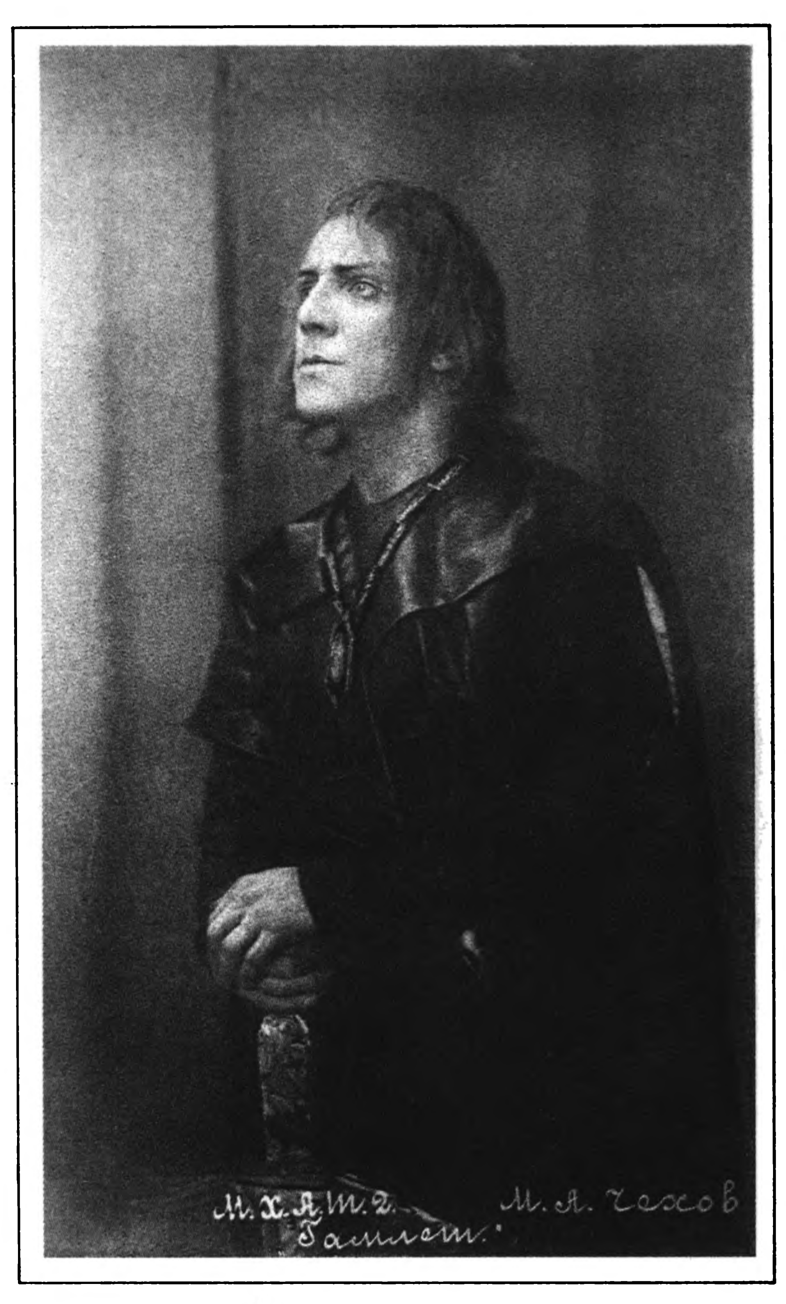
А. И. Чебан



С женой, К. К. Чеховой,
на площади св. Марка в Венеции. 1925 г.



М. А. Чехов.
Около 1928 г.



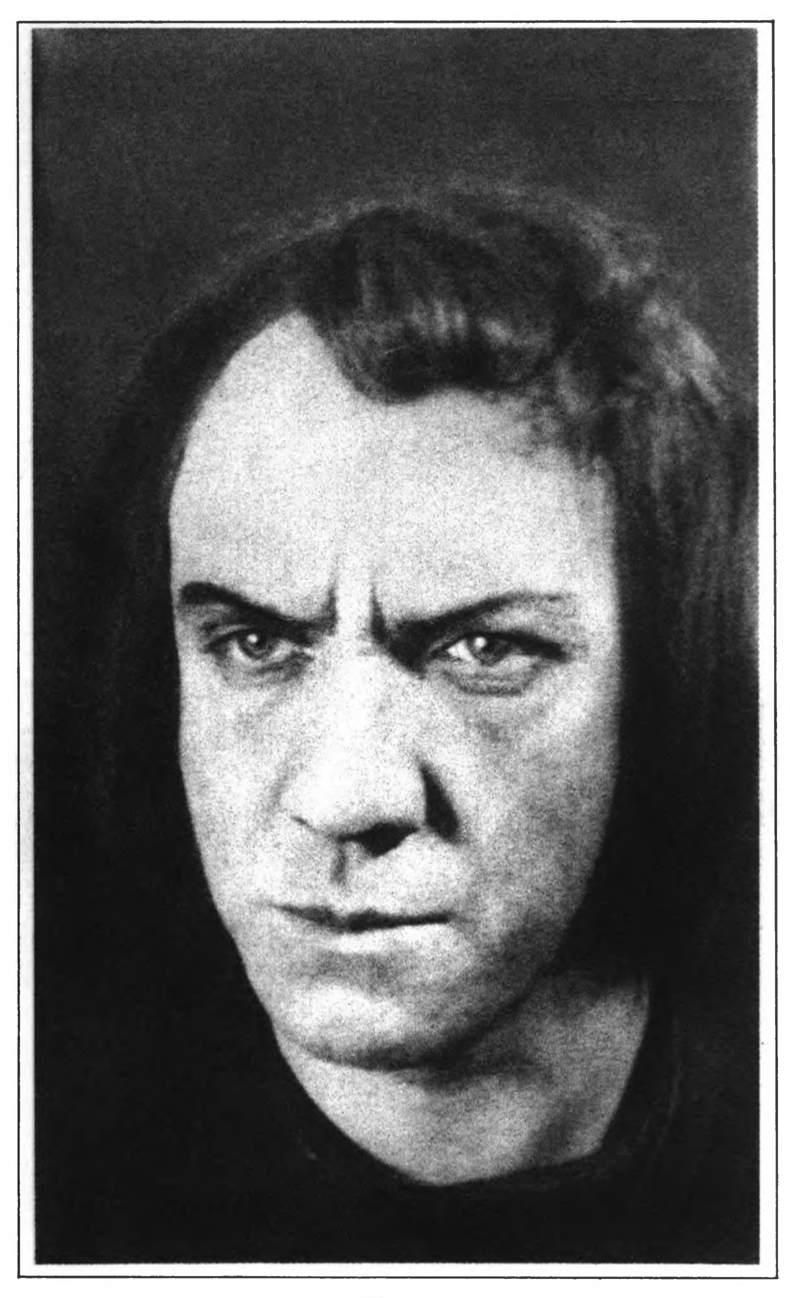
Гамлет. «Гамлет» В. Шекспира.
МХАТ 2-й. 1924 г.



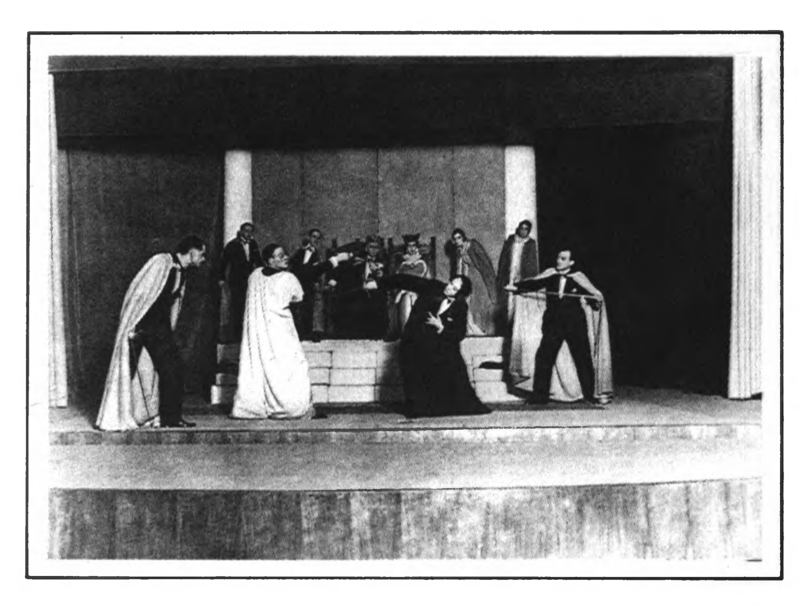
Гамлет



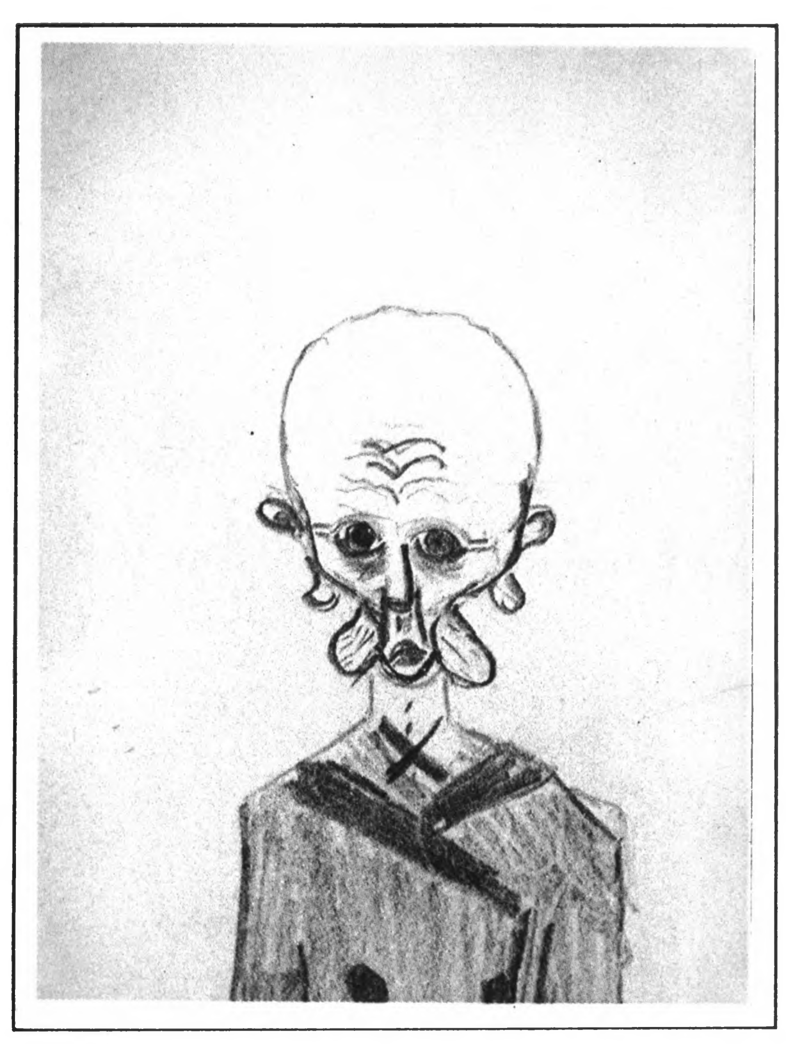
Гамлет



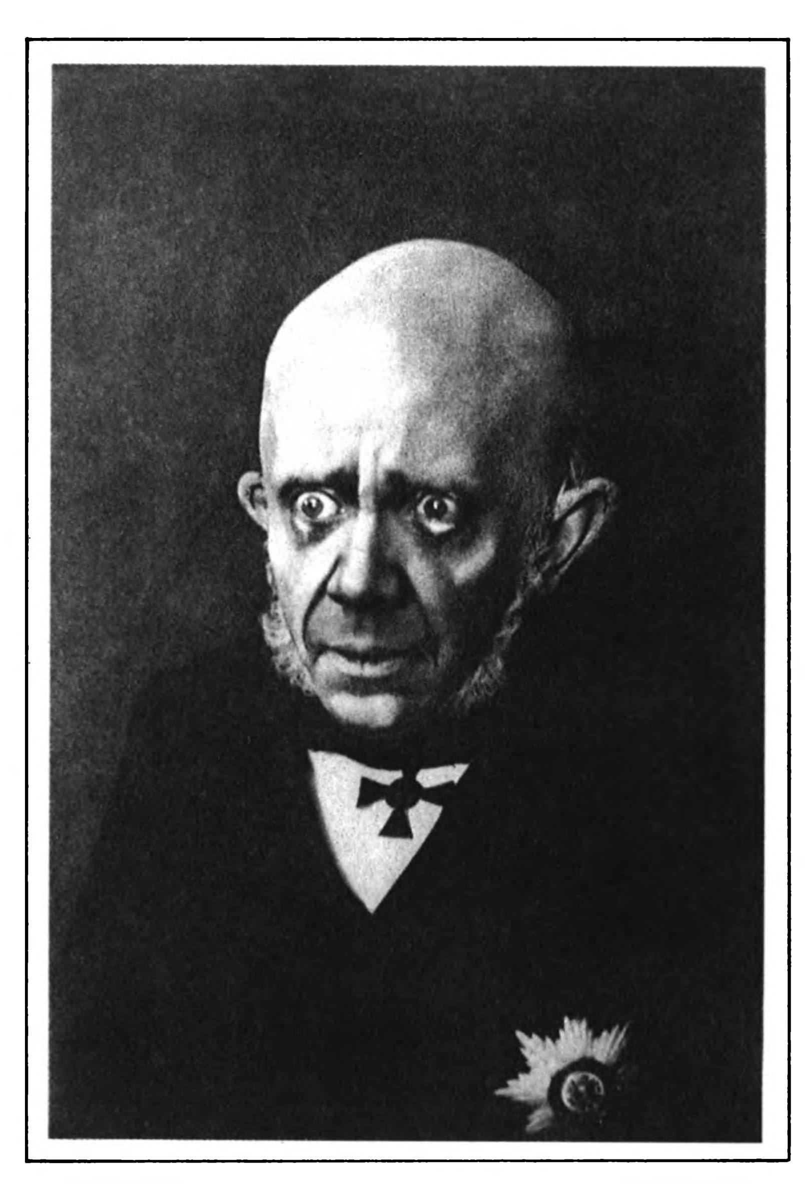
Гамлет.
Фотография 1927 г.



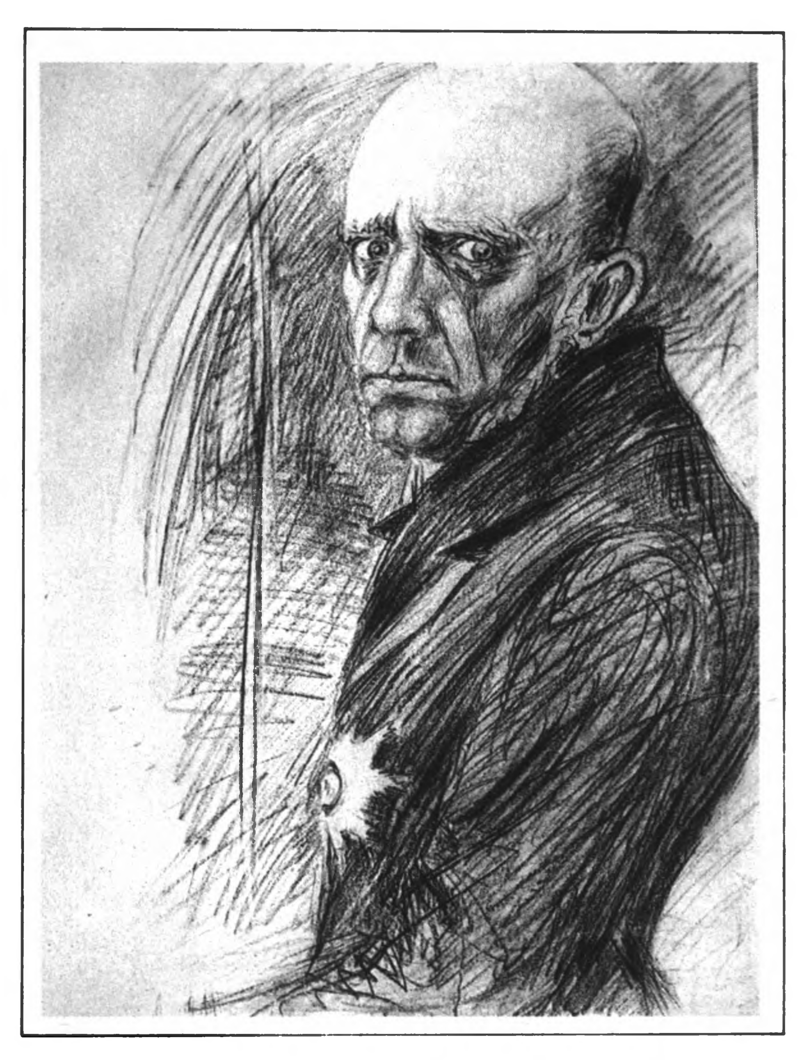
Сцена из спектакля «Гамлет» В. Шекспира.
Театр Чехова. Париж. 1931 г.



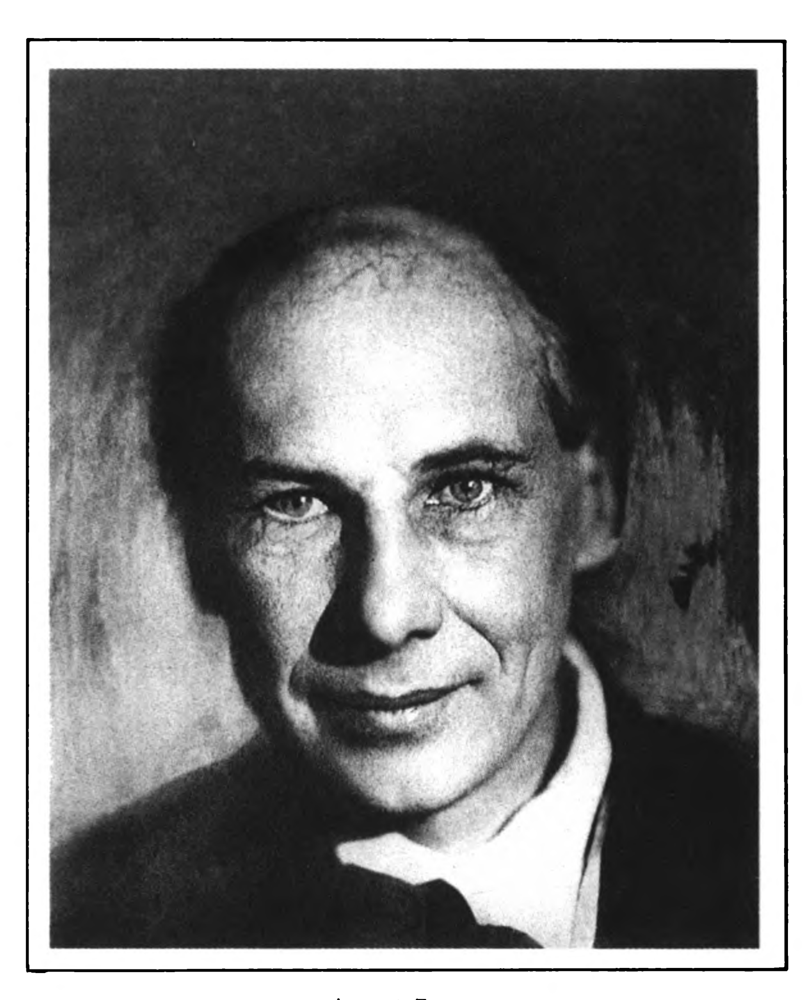
Зарисовка М. А. Чехова к роли Аблеухова.
«Петербург» Андрея Белого.
МХАТ 2-й. 1925 г.



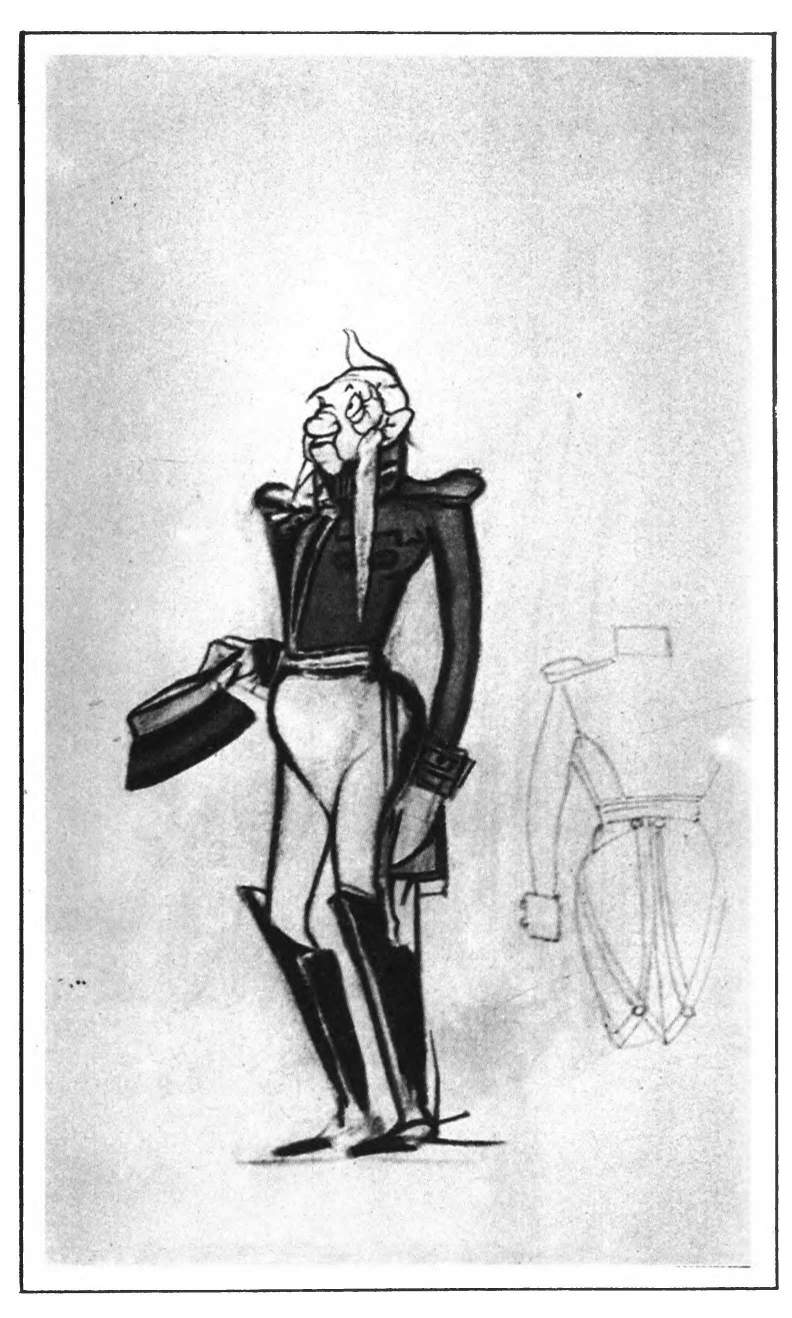
Аблеухов



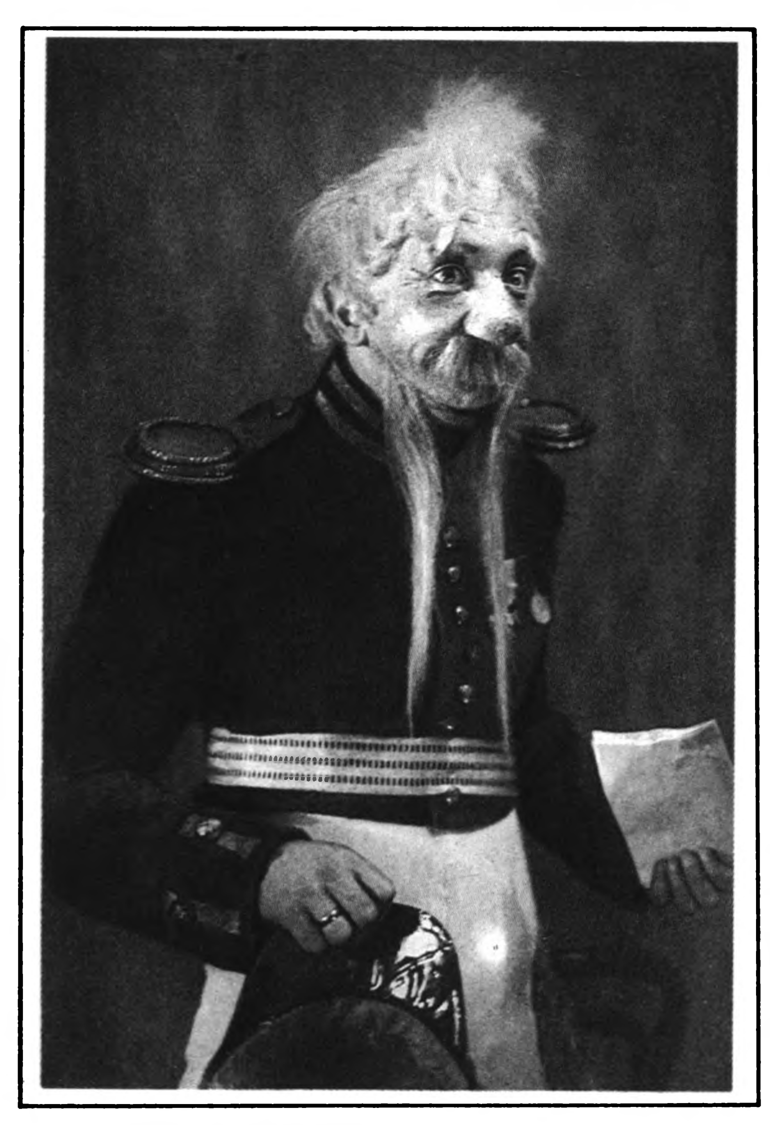
Аблеухов. Рисунок М. А. Чехова



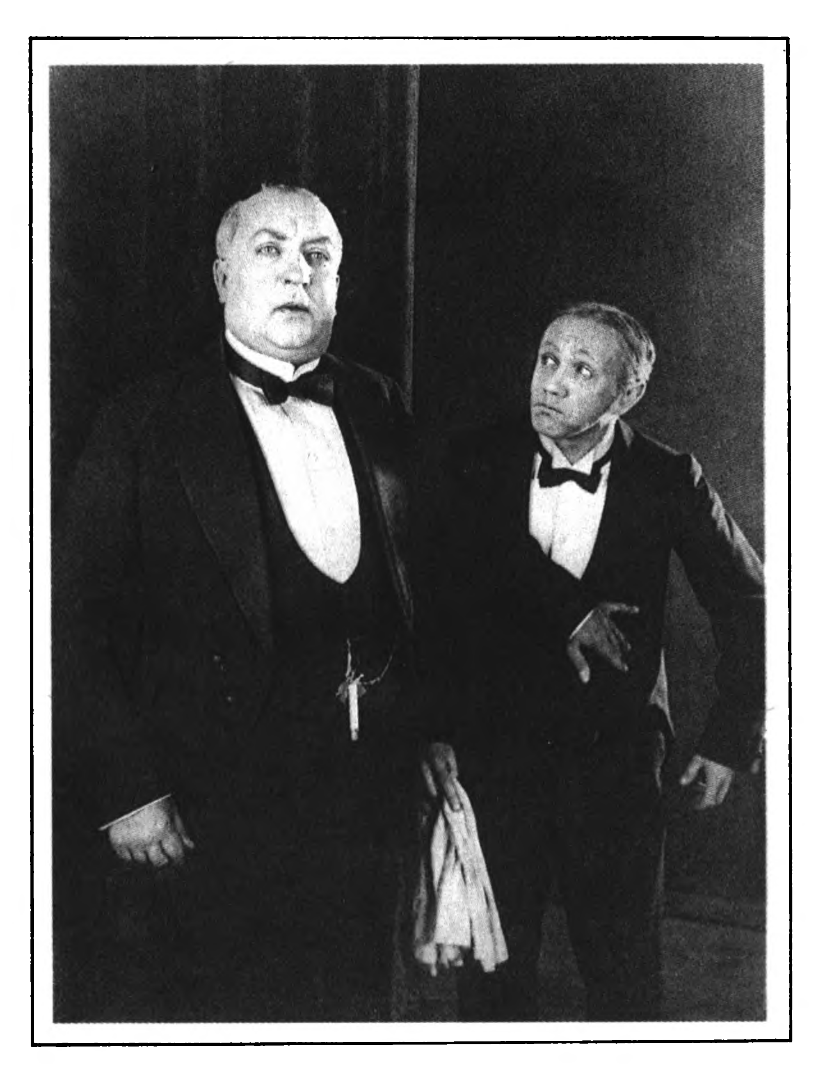
Андрей Белый



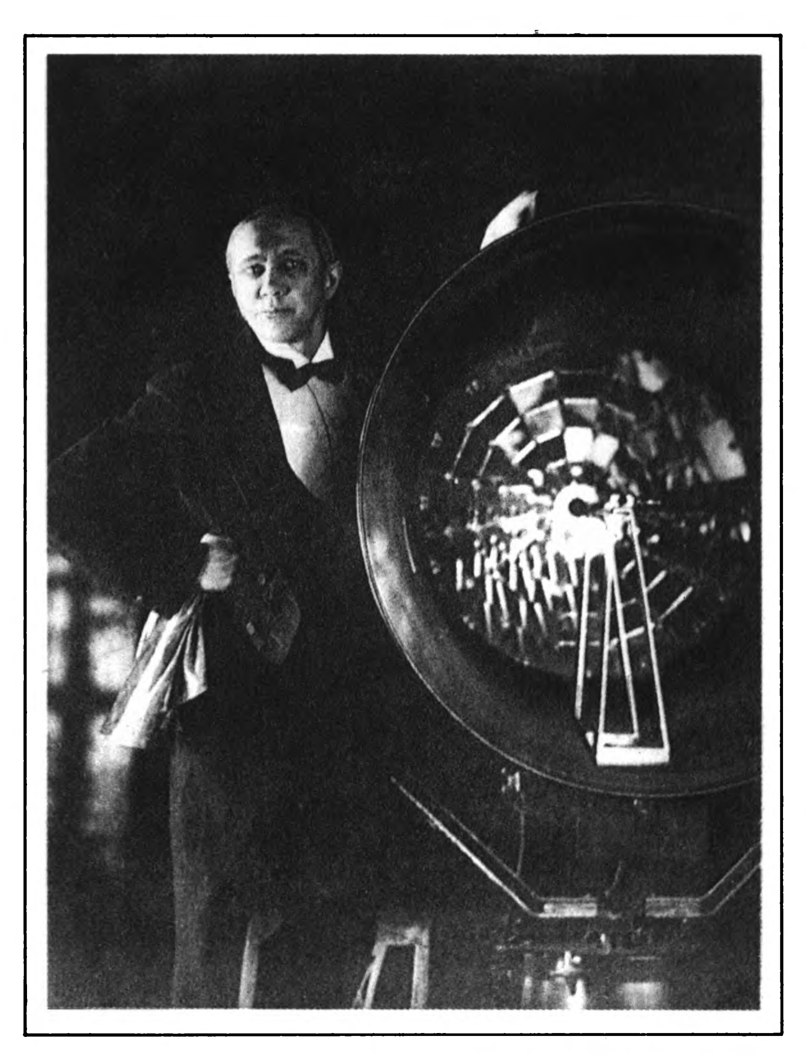
Эскиз грима и костюма для роли Муромского Н. А. Андреева.
«Дело» А. В. Сухово-Кобылина.
МХАТ 2-й. 1927 г.



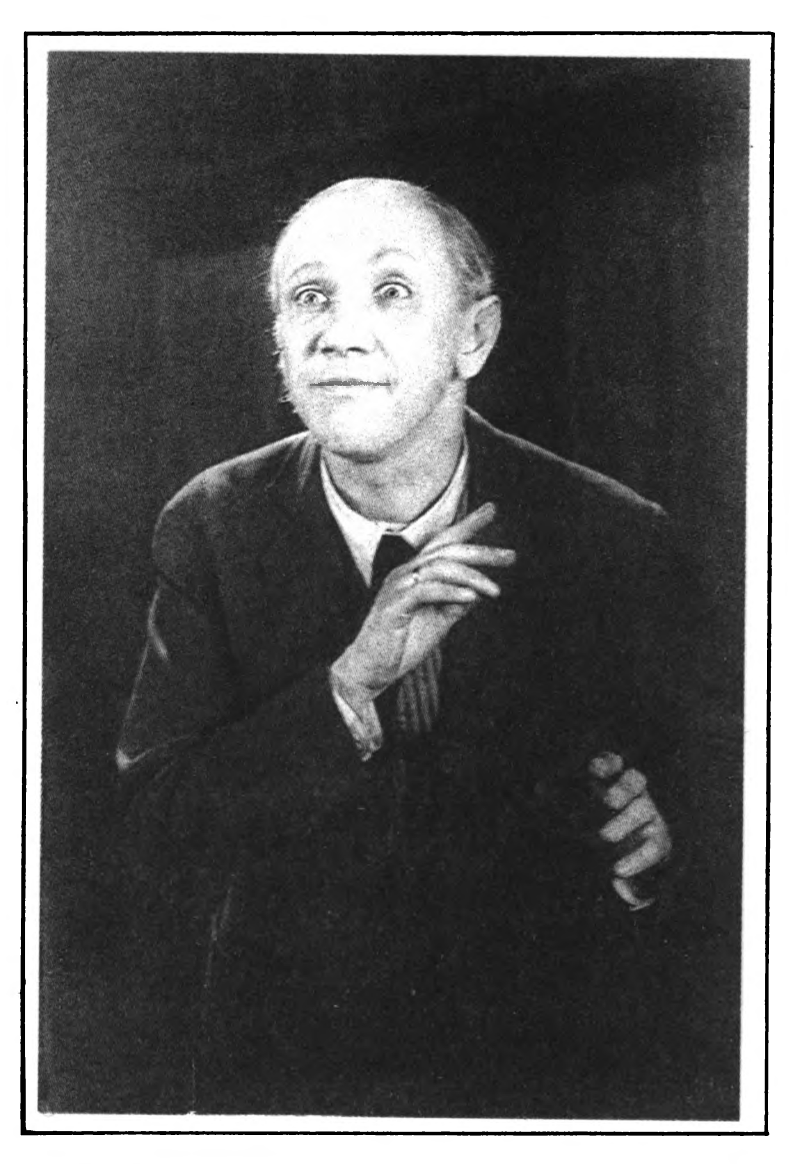
Муромский



М. А. Чехов и М. М. Климов
в кинофильме «Человек из ресторана».
1927 г.



М. А. Чехов с «юпитером-врагом»
в перерыве между съемками
«Человека из ресторана»



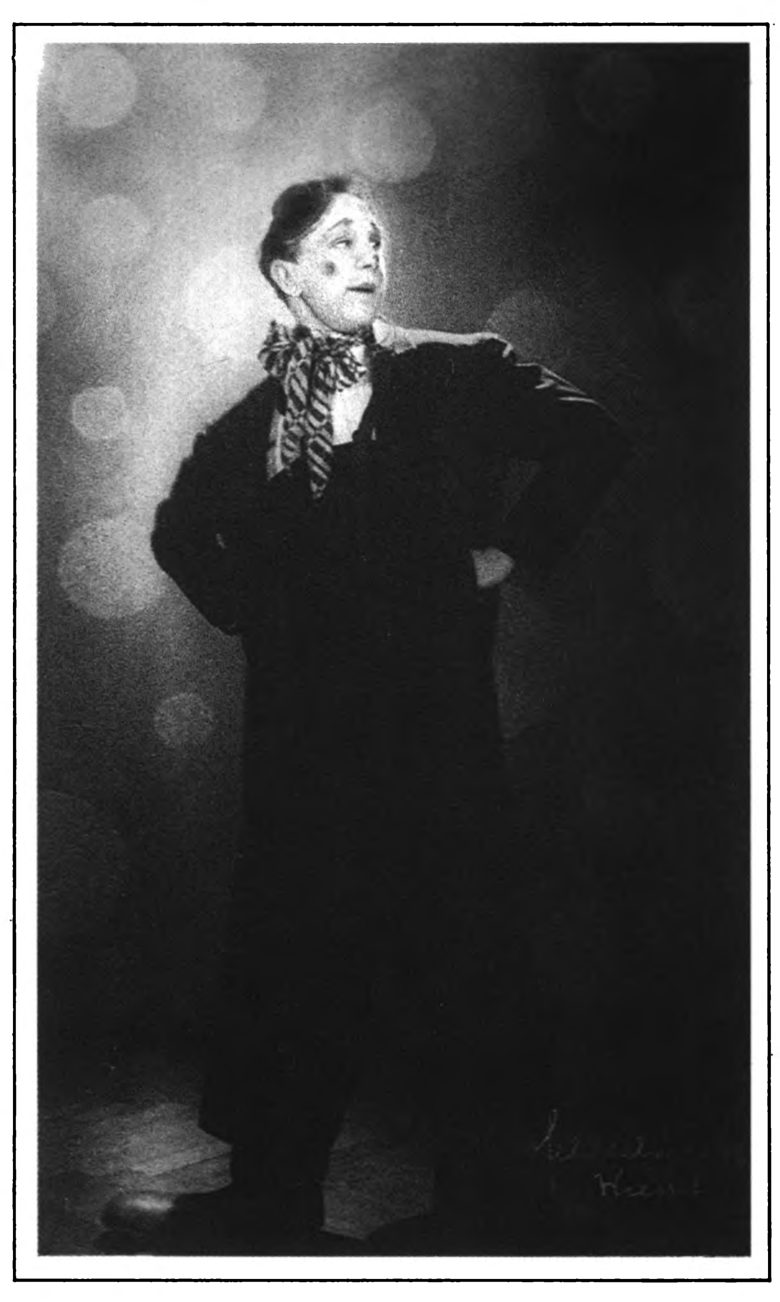
Скороходов.
Кинофильм «Человек из ресторана»



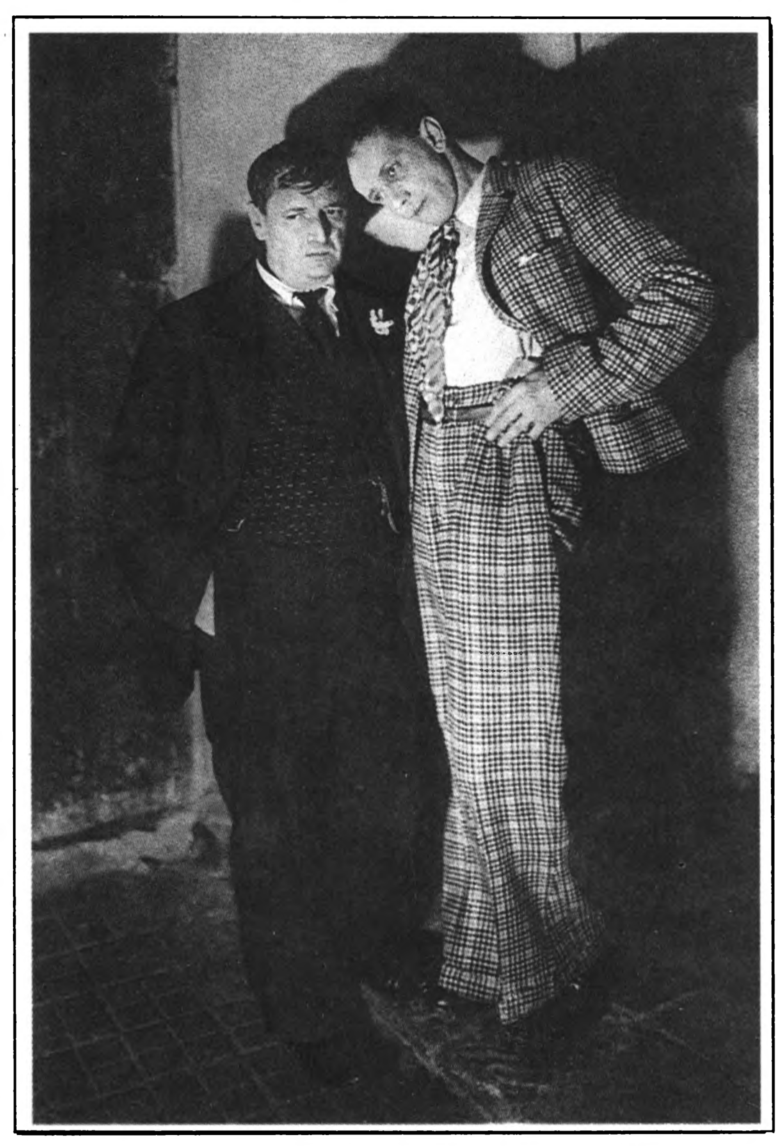
Б. М. Сушкевич, И. Н. Берсенев, М. А. Чехов.
1928 г.



М. А. Чехов среди участников встречи
К. С. Станиславского и М. Рейнгардта.
Берлин. 1928 г.



Скид. «Артисты» Г. Уоттерса и А. Хопкинса.
Вена. 1928 г.



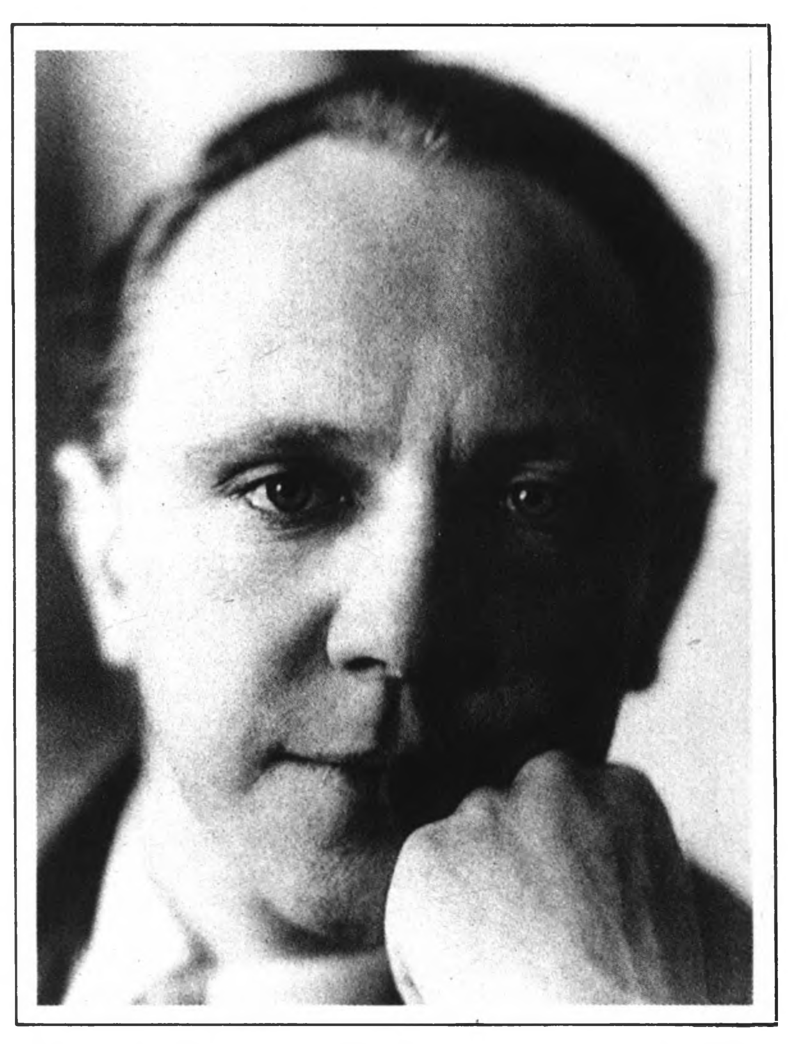
М. А. Чехов и Г. Мозер в спектакле «Артисты»



Скид



М. А. Чехов — Юзик и Д. Серв в спектакле «Юзик» О. Дымова.
Берлин. 1929 г.



М. А. Чехов.
1929 г.



Брейтбрунн
ам Амерзее.
Дом М. Моргенштерн,
где часто гостил
М. А. Чехов.
1929 г.



М. А. Чехов.
1929 г.





М. А. Чехов — Дидье и Д. Девис в кинофильме «Глупец из-за любви».
Берлин. 1929 г.

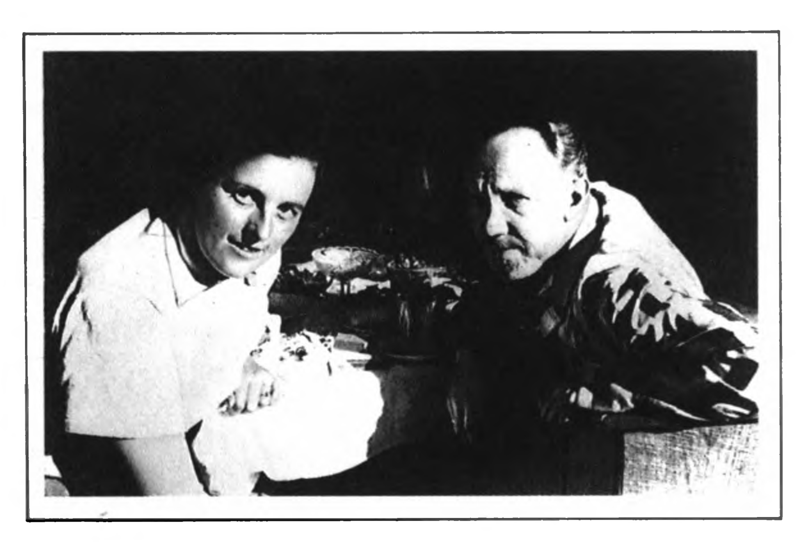
На съемках фильма



Жак Брамар. Кинофильм «Призрак счастья».
Берлин. 1929 г.



Пашка. Кинофильм «Тройка».
Берлин. 1930 г.



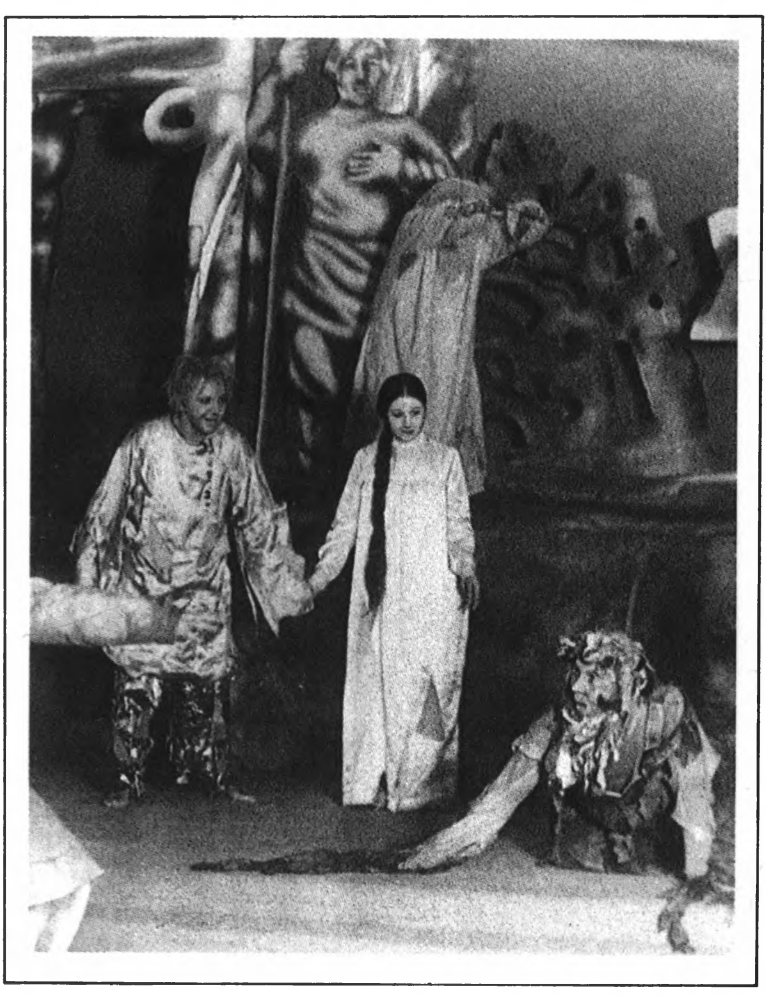
С Жоржет Бонер.
Ассерн. 1933 г.



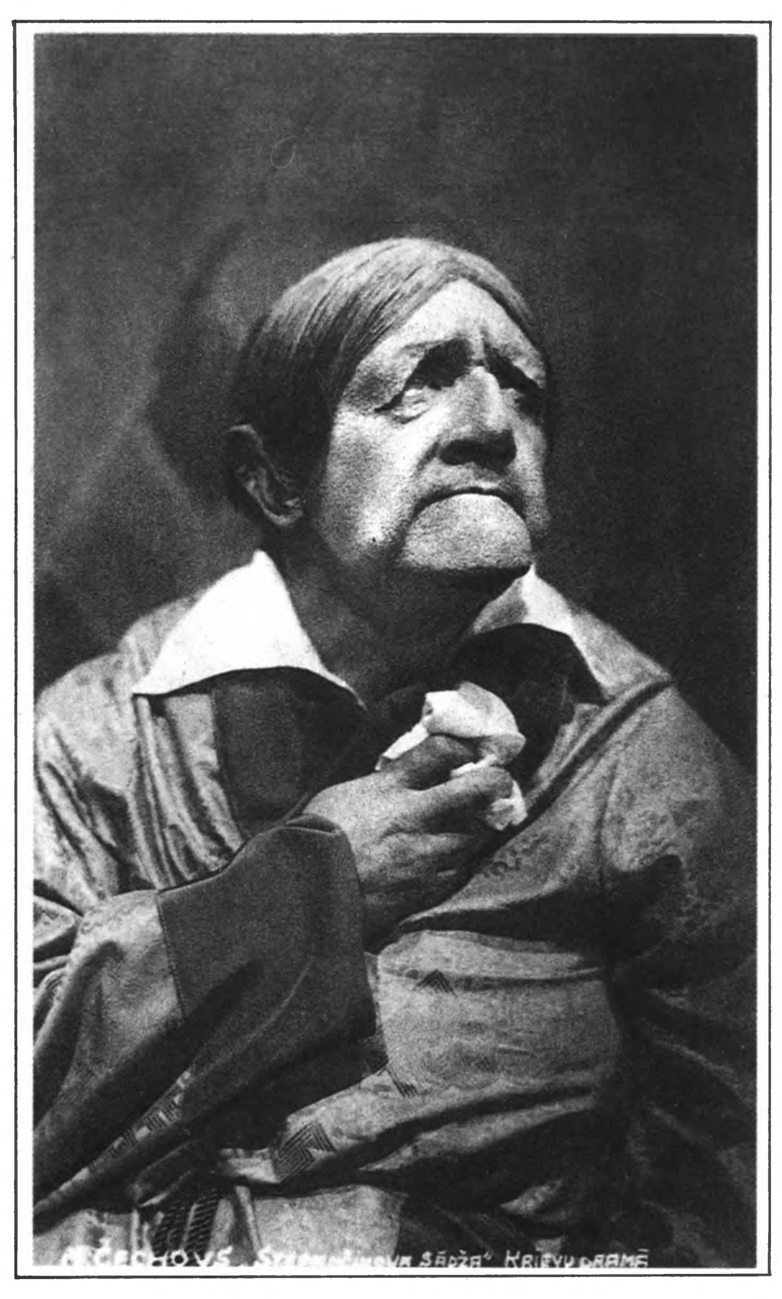
А. М. Жилинский



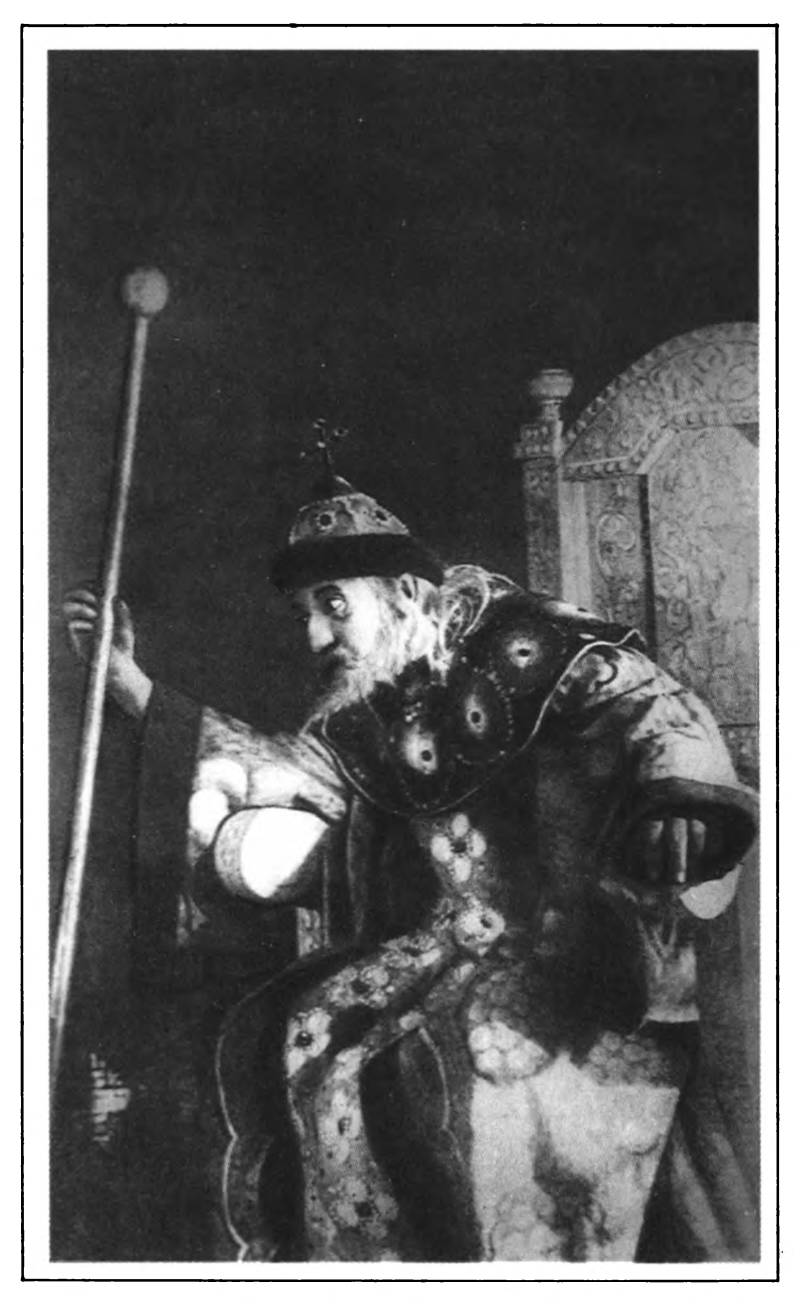
М. А. Чехов с группой артистов своего театра в Париже.
1931 г.



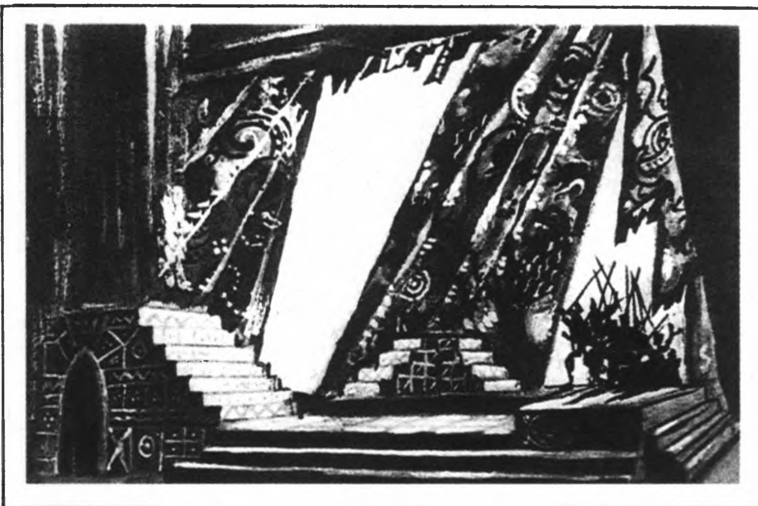
Сцена из спектакля «Дворец пробуждается». Театр Чехова. Париж. 1931 г.

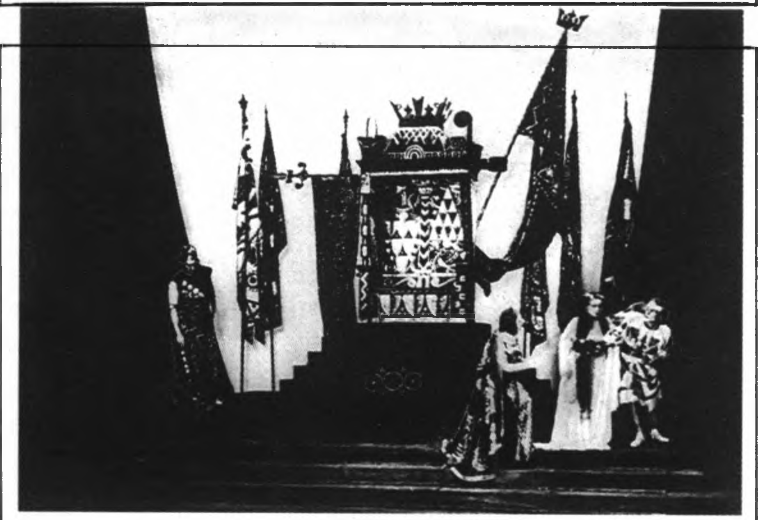


Фома Опискин. «Село Степанчиково» по Ф. М. Достоевскому.
Театр русской драмы. Рига. 1932 г.



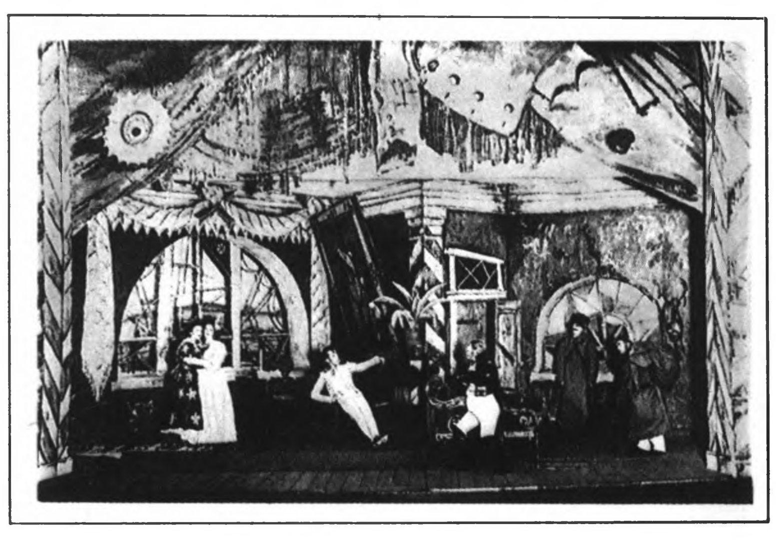
Иоанн Грозный. «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого.
Национальный театр. Рига. 1932 г.





«Гамлет» В. Шекспира в постановке М. А. Чехова.
Литовский государственный театр.
Каунас. 1932 г.
Эскиз декорации М. В. Добужинского

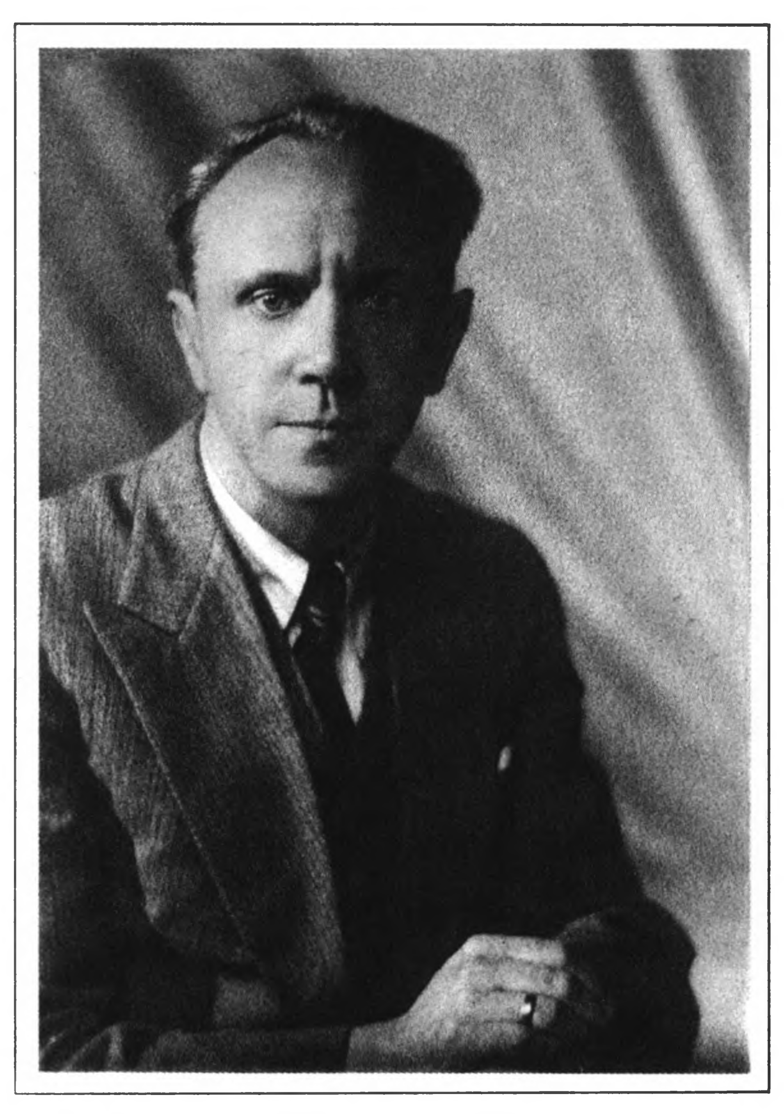
Сцена из спектакля



Сцена из спектакля «Ревизор» Н. В. Гоголя
в постановке М. А. Чехова.
Литовский государственный театр. Каунас.
1933 г.



М. А. Чехов с участниками театрального семинара в Сигулде.
1933 г.

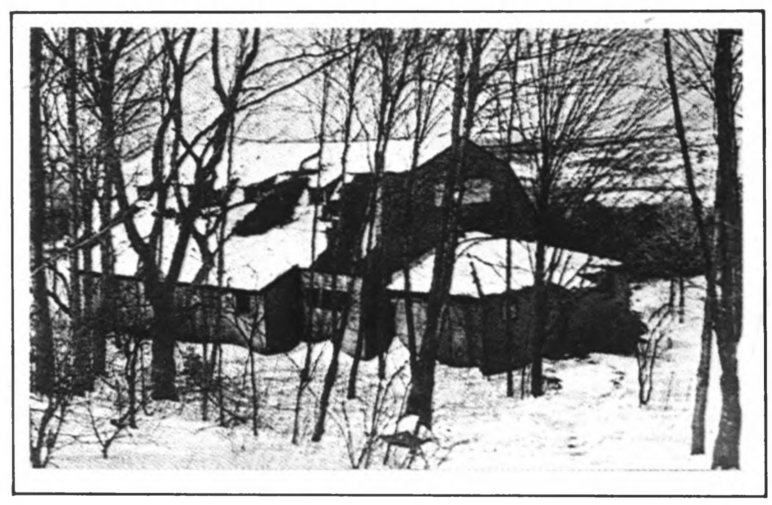


М. А. Чехов в Англии.
1937 г.



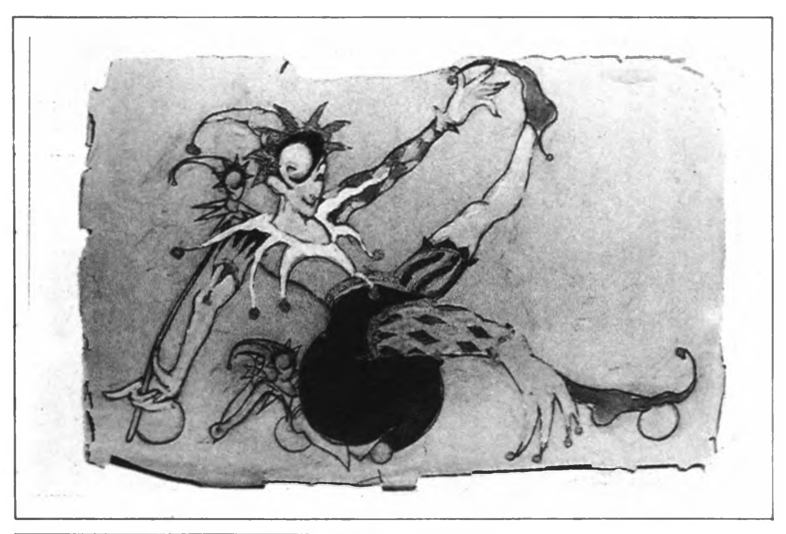
Беатрис Стрейт





Театр-студия М. А. Чехова в Дартингтон-холле.
Англия. 1936—1938 гг.

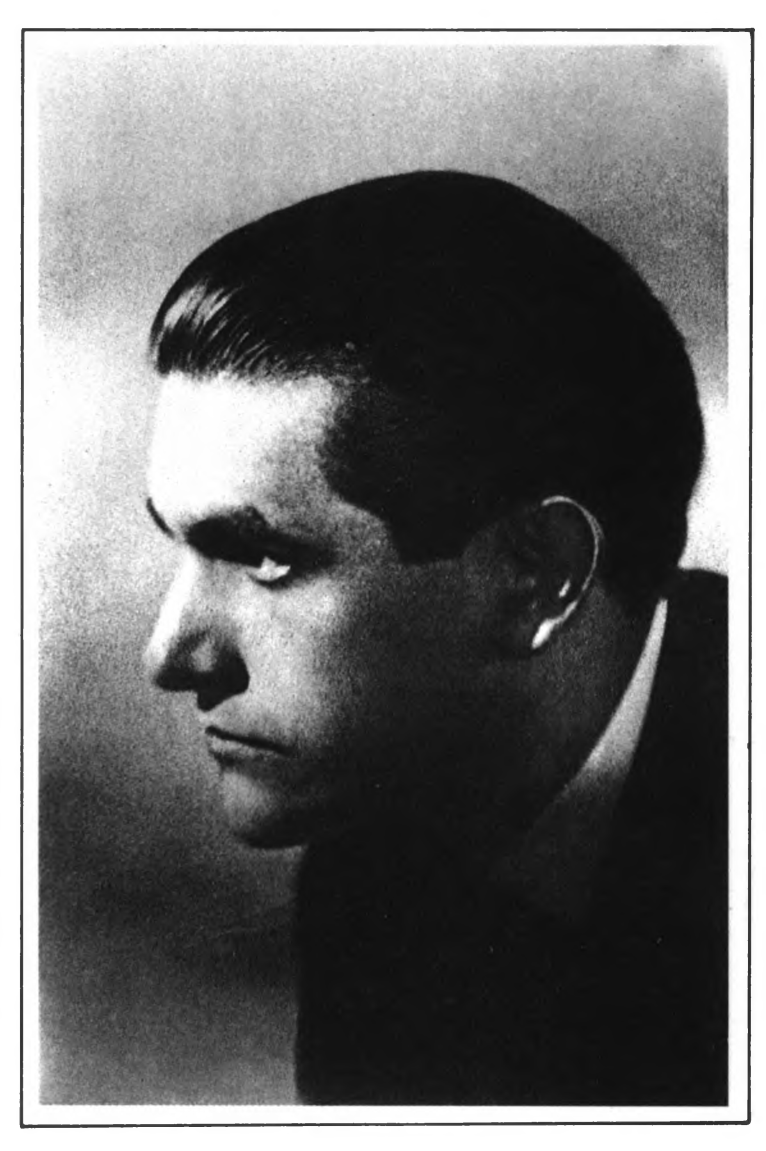
Театр-студия М. А. Чехова в Риджфилде.
США. 1939—1942 гг.



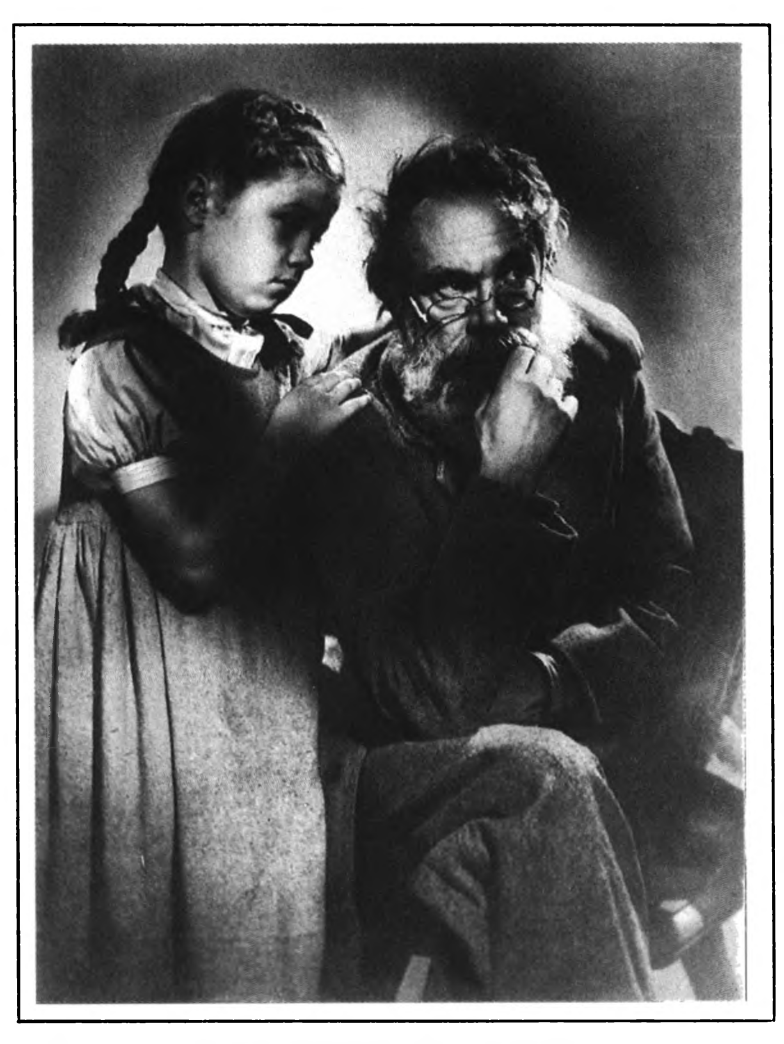


«Двенадцатая ночь»
В. Шекспира
в постановке
и оформлении
М. А. Чехова.
Театр-студия
М. А. Чехова. 1941 г.
Эскиз костюма
шута Феста

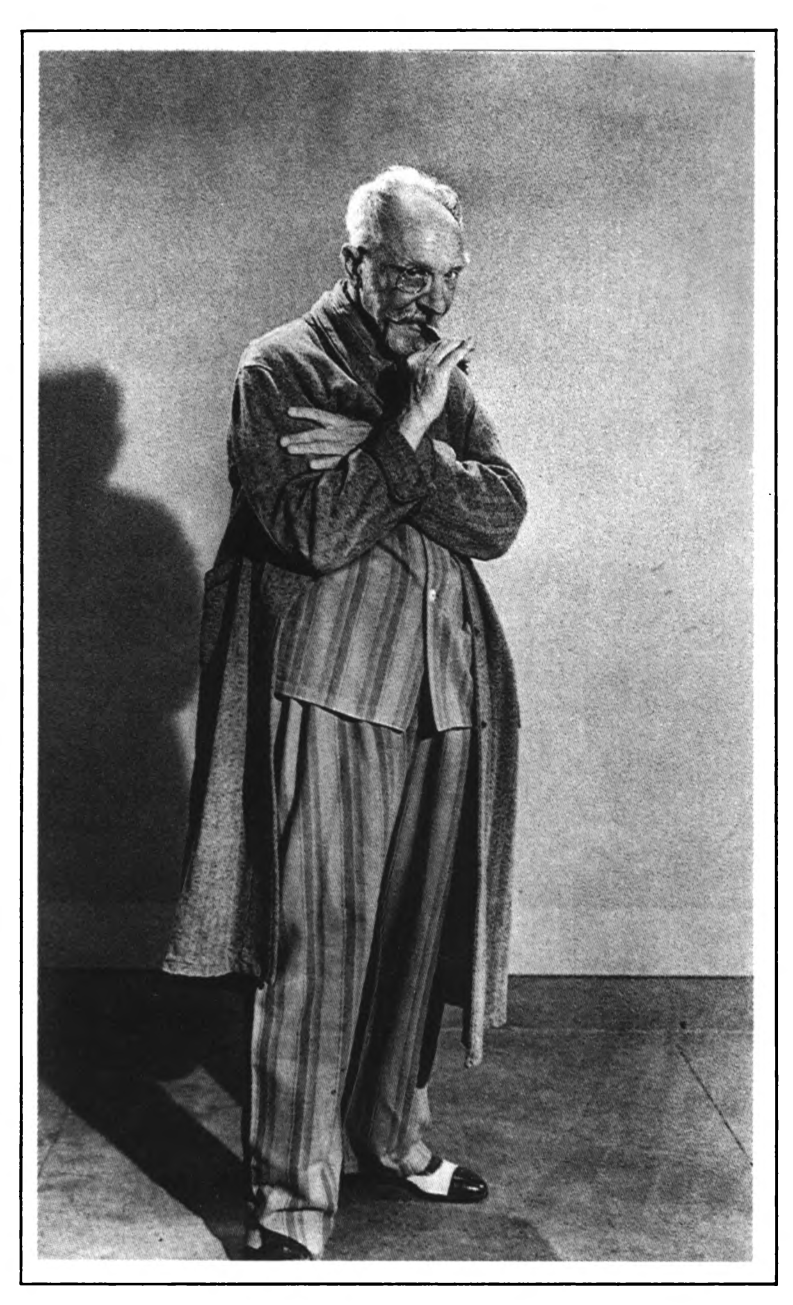
Сцена из спектакля



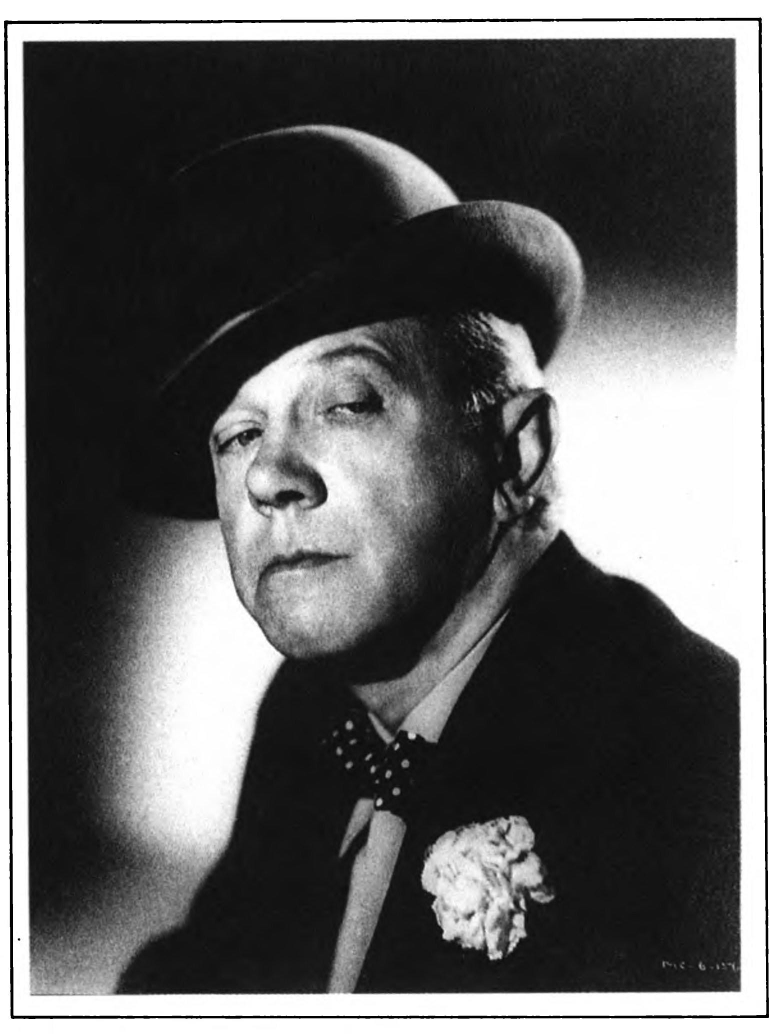
Г. С. Жданов



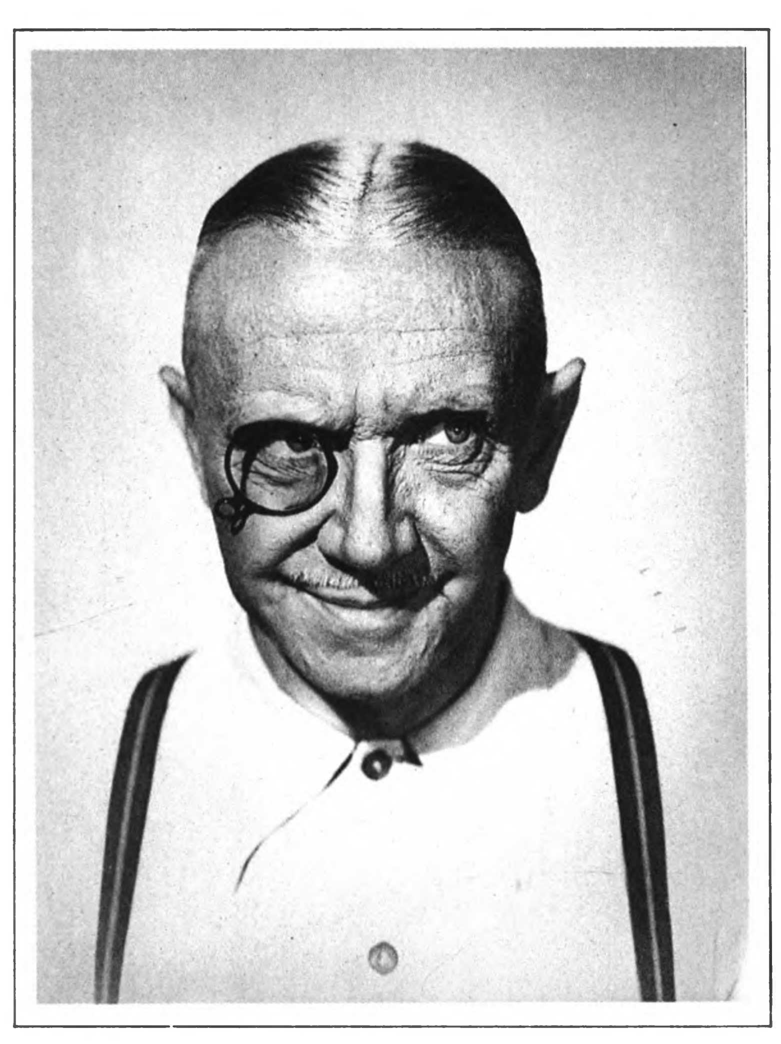
Колхозник Степанов. Кинофильм «Песнь о России».
Голливуд. 1944 г.



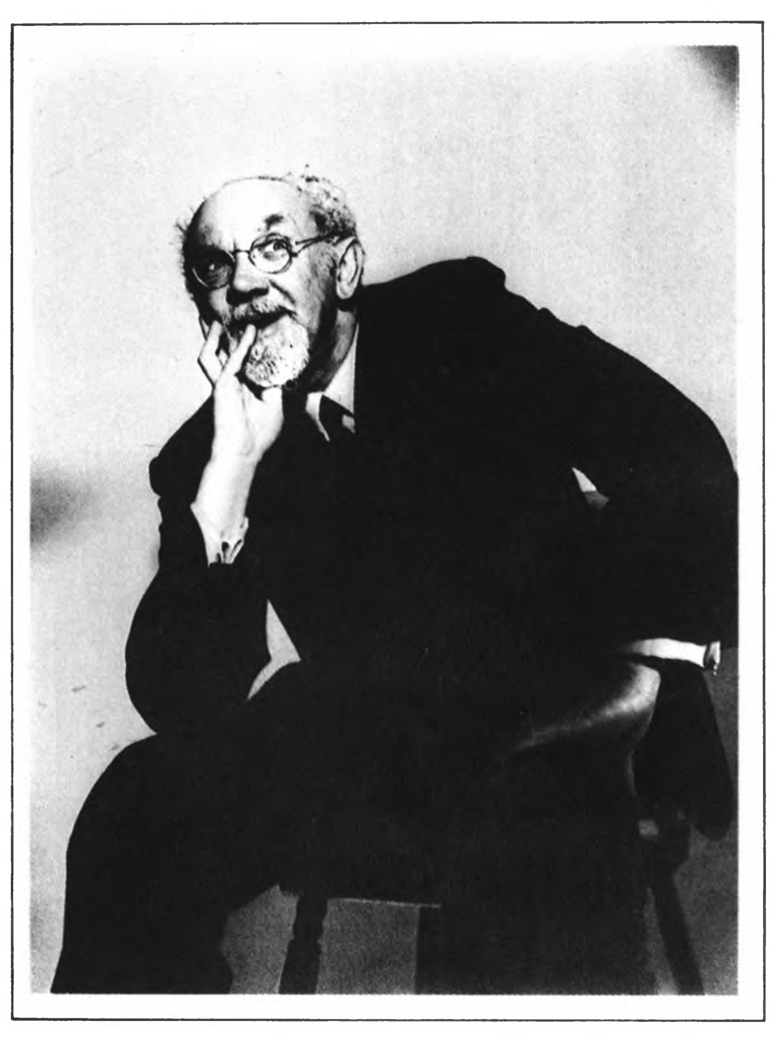
Леопольд. Кинофильм «В наше время».
Голливуд. 1944 г.



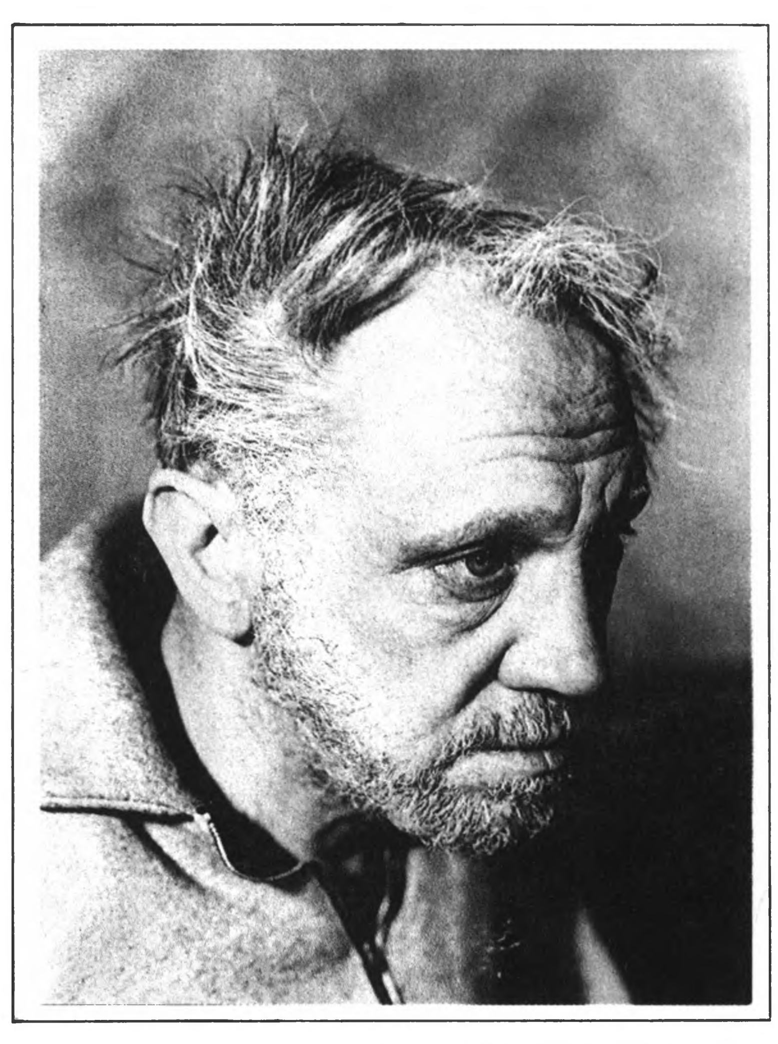
Макс Поляков. Кинофильм «Призрак розы».
Голливуд. 1946 г.



Хааке (проба). Кинофильм «Триумфальная арка».
Голливуд



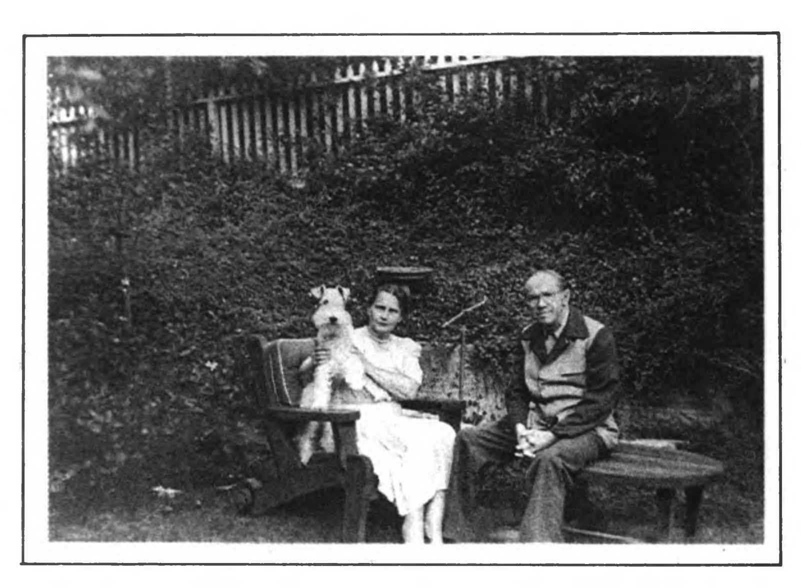
Соломон Леви. Кинофильм «Ирландская роза Эбби».
Голливуд. 1946 г.



Кинофильм «Техас, Бруклин и небеса».
Голливуд. 1948 г.



Петер. Кинофильм «Клянусь!».
Голливуд. 1946 г.



С женой, К. К. Чеховой, в саду своего дома.
США. 1950-е гг.



М. А. Чехов. 1950-е гг.

жившие в Риге, находили гостеприимный прием в этом доме, но и все проезжавшие Ригу актеры МХТ чуть не с вокзала отправлялись на поклон к Михаилу Львовичу и Марии Лазаревне. Поклон затягивался, и Качалов, Москвин, Леонидов, Лужский «засиживались» у Цетлиных днями. Трудно было уйти от этих людей. Как чародеи привораживали они к себе своих, прошеных и непрошеных, гостей. Люди в их присутствии становились жизнерадостны, просты и свободны. И не только ради веселья ходили мы к Цетлиным. Свои беды, невзгоды и неудачи несли мы на их суд и рассмотрение. Щурясь от дымка папироски, Мария Лазаревна со смешком и улыбочкой разрешала «труднейшие» наши проблемы, а Михаил Львович, поддакивая баском, похаживал вокруг нее и радостно смеялся, когда гордиев узел был разрублен. Не оставалось ничего больше, как выпить рюмочку с новой, еще невиданной доселе закуской. И сколько бы нас, жаждущих атмосферы цетлинского уюта, ни собиралось в их доме — стены таинственно раздвигались, и всем находилось место, самое уютное и самое почетное.

Такова была моя первая встреча с Ригой, первая «заграничная любовь».

Теперь, на вокзале, когда меня встречала депутация, я живо вспомнил *ту* Ригу, но положение гастролера и несколько торжественная обстановка заставили меня приосаниться и держать шляпу над головой, пока вспыхивали лампочки фотографов. В толпе я заметил моего старого друга, веселого завсегдатая ночных кабачков, но теперь он солидно подходил ко мне с официальной речью и долго жал мне руку, пока не убедился, что его официальный вид запечатлен и появится завтра в газете. В этот приезд я осматривал город, посещал театры, знакомился с видными и уважаемыми в городе лицами. Теперь, после того как я видел и «старую Прагу», и «старый Ревель», и уголки Парижа, и чудеса Венеции, и Понто Веккио во Флоренции, я с бóльшим пониманием мог оценить и «старую Ригу». Я с любовью вспоминаю о ней, и все мне кажется, что я жил там когда-то, кого-то любил и делал какое-то свое, скромное и тайное, заполнявшее всю мою жизнь дело, в полутемной комнатке под крышей.

Без ложной скромности скажу: Рига оказала «московский» прием моему Хлестакову. И репетиции проходили, как в Москве, в моем родном театре, в благоговейной тишине, сосредоточенно и любовно. Актеры подтянулись. Я чувствовал: они играют лучше, чем обычно, хотя до этого

времени я не видел никого из них на сцене. Билеты были распроданы в первые же два дня на все гастрольные спектакли. Душа моя отдыхала. Я снова почувствовал, что я актер, что «халтуры» здесь не хотят, что все готовятся к хорошему спектаклю и что никто из пишущей братии не ждет сладострастно провала. Рига — город театральный. Государственные Опера и Драма стоят на большой высоте. Частные театры (например, театр Смилгиса) смело экспериментируют, ищут новых форм игры и постановок. Рецензенты не отделываются фразами: «и на месте был такой-то», но разбираются подробно и обстоятельно в достоинствах и недостатках каждого нового спектакля. Молодежь ищет серьезного театра, серьезной школы. Она, как сказал бы Станиславский, «любит искусство, а не себя в искусстве». Даже цирк в Риге один из лучших. Спектакли «Ревизора» проходили с большим подъемом. Два из них были особенно торжественны, не только для меня, но и для всей труппы: на одном присутствовал Шаляпин, на другом Рейнгардт [37]. Шаляпин в антракте приходил ко мне за кулисы, а по окончании спектакля мы ужинали с ним в одном из так хорошо знакомых мне ресторанов. Он хвалил мою игру, рассказывал кое-что о себе самом и, как он часто делал это, имитировал плохих оперных певцов, заставляя меня хохотать до слез. Что похвалы Шаляпина были искренни, я заключаю из того, что сыну своему Федору Федоровичу он сказал обо мне:

— Кружева плетет, сукин сын.

Отзывы Рейнгардта были не менее лестны (хотя, к сожалению, и без «сукина сына»).

Кончились гастроли, и нужно было возвращаться в Париж. Но там мне нечего было делать. После рижской театральной радости я уже не в состоянии был снова опуститься до «халтуры». Однако в Париже я пробыл недолго. От директоров Латвийского государственного театра и Русской драмы я получил предложение принять постоянную работу в их театрах в качестве режиссера и актера. Париж я покинул без сожаления и вместе с женой переехал в Ригу [38].

Разумеется, «Гамлет» был первой моей постановкой на латвийской сцене. И хотя постановка эта не могла быть так детально проработана в смысле исполнения и стиля, как московская, все же и в ней удалось сохранить основную атмосферу спектакля. Партнеры мои играли на латышском языке, я — на русском. Это никому не мешало — в Риге знали русский язык. (Хотя кое-кто из молодежи уже и стал

притворяться, что не понимает по-русски. Это была дань шовинизму, очень скоро принявшему уродливые размеры.)

Второй постановкой на латвийской сцене была «Смерть Иоанна Грозного». Она шла параллельно с «Гамлетом». О роли Грозного я мечтал давно.

Удивительное явление актерская душа! Если ее интересует какой-нибудь образ, она работает над ним бессознатель-



Зарисовки к роли Иоанна Грозного. «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого. 1932 г.

но и непрестанно и бескорыстно доводит свою работу до конца. Когда я приступил к репетициям «Грозного», я в первую же минуту (даже секунду!) понял, что роль у меня готова! Это обстоятельство поразило меня тем более, что даже текста я еще не знал наизусть, но, заговорив, услышал новый, незнакомый для меня голос, голос Грозного, его специфические интонации и особый, присущий ему ритм речи. В Москве я не репетировал этой роли (ее прекрасно

сыграл А. И. Чебан) и только принимал участие в постановке ее (как, впрочем, и во всех постановках, шедших в нашем театре). Образ Грозного, созданный Чебаном, был настолько отличен от образа, бессознательно возникшего в моей душе, что мысль о возможном влиянии Чебана пришлось откинуть. Я с полным доверием отдал себя в распоряжение Грозного и только следил, как день за днем он *сам* воплощался, вырабатывая детали своего существа и поведения на сцене. К концу репетиционного периода в нем удивительным образом сочетались крайняя жестокость и детскость. Он вызывал жалость в зрителе. «Когда играешь злого — ищи, где он добрый»,— учил нас Станиславский. Мой Грозный нашел, где он добрый. Чем ближе подходила к нему смерть, чем страшнее становился он внешне, тем больше тосковала его душа, и зрителю хотелось помочь этому обреченному старику. Его злоба и ярость становились криками ужаса перед неизбежной смертью. Через образ Грозного я увидел всю пьесу как длительный процесс умирания, как «*Смерть* Иоанна Грозного». В течение спектакля жестокий царь превращался в беззащитного человека, старик — в младенца. Удивительно умирал он в последней сцене: прозрачным становилось его телесное существо, слабыми — руки, ноги, шея и только шире раскрывались глаза, как у испуганного младенца. И странное течение времени установилось на сцене, когда смерть подходила к нему. Не только я, не только мои партнеры, но и вся публика чувствовала это: в последние две-три минуты перед смертью оно стало замедляться. Не темп игры актера, но именно время, *чувство* времени. Оно шло к полной остановке и остановилось на мгновение совсем, и все знали безошибочно: Грозный умер. Затем к концу акта время снова стало ускоряться. Позднее, разбираясь в этом сценическом эффекте, я понял две вещи. Во-первых, важна правильная ритмическая (так сказать, музыкальная) подготовка эффекта, связанного с чувством времени. Ее можно достичь режиссерскими приемами. И, во-вторых (и это самое важное), не поддающейся внешнему учету силой излучения, исходящей от актера. Вдохновленный умирающим Грозным, я действительно излучал в зрительный зал и замедленное время и полную его остановку. В момент вдохновения (то есть отказа от своей маленькой личности) путем излучения актер может передать своему зрителю все, что хочет он сам, автор пьесы и их общее творение — сценический образ.

Но не всегда подсознание так охотно помогало мне в моей творческой работе, как это было с ролью Грозного.

Бывало, что связь с подсознательным прерывалась надолго. Бывало и так, что только на генеральной репетиции или на премьере вспыхивало это высшее сознание. В «Потопе» и «Эрике XIV», например, я мучился, «выдумывая» роль в течение всего периода работы. Вахтангов, ставивший эти пьесы, был в отчаянии. После последней генеральной репетиции «Эрика» он хотел даже отменить уже объявленную и распроданную премьеру. Но, зная меня как актера, со всеми моими душевными особенностями, он рискнул и не ошибся: на премьере подсознательные творческие силы прорвали преграду и тут же, на глазах зрителя и к неописуемой радости Вахтангова, создали образ безумного короля таким, каким ни я, ни Вахтангов не ждали его. В «Потопе» это проявилось с еще большей силой. Не только весь образ Фрэзера изменился, появившись впервые перед публикой, но он неожиданно оказался евреем! Евреем он и остался навсегда. Так его исполняли и все три моих дублера (Вахтангов, Дикий и Азарин). Но бывали случаи, когда подсознание упорно молчало, и роль не удавалась. Так было с Епиходовым в МХТ и в «Селе Степанчикове» в рижской Русской драме. В обоих случаях мне пришлось играть роли, которые я видел до того в более чем прекрасном исполнении гениального Москвина. Его образы всегда производили на меня такое неотразимое впечатление, так глубоко поражали мое воображение, что я уже не мог освободиться от них и невольно копировал их. Копия получалась плохая, и не оставалось места для проявления оригинального творчества.

В Русской драме шли «Ревизор» и «Потоп» и некоторое время продержалось неудавшееся «Село Степанчиково». В Латвийском театре — «Гамлет» и «Смерть Грозного». Распределяя роли в «Грозном», я, вопреки увещеваниям и предостережению директора и к удивлению всей труппы, избрал своим партнером для роли Годунова актера, исполнявшего до этого времени третьестепенные, почти выходные роли. Зачем я сделал это? Во мне всегда жил неудавшийся революционер с сильным уклоном в примитивную мораль. Иногда он прорывался наружу, и это всегда вело к нежелательным последствиям. Мне показалось (именно показалось — настоящих оснований не было никаких), что этого актера (случайно попавшегося мне на глаза) «дирекция угнетает». Революционер во мне возмутился, и я властью режиссера, не задумываясь, вознес угнетенного на высоту. Упомяну, кстати, о другой такой революции, произведенной мною в первый же год моего поступления в МХТ. Станиславский ставил мольеровского «Мнимого больного». Вместе со всей



Зарисовки к роли Фомы Опискина.
«Село Степанчиково» по Ф. М. Достоевскому. 1932 г.

тогдашней молодежью театра (Готовцевым, Вахтанговым, Сушкевичем, Чебаном, Диким и другими) я принимал участие в пантомиме докторов в конце пьесы. Все шло благополучно, пока вдруг во мне не проснулся мой революционер-моралист. Я собрал своих новых товарищей (да простит мне читатель) в уборной для мужчин (этого требовала конспирация) и там стал внушать им вольнодумные идеи. Стыдно, говорил я им, вы позволяете угнетать себя, вы бессловесно носите по сцене какие-то клистиры. Вы, взрослые люди, художники, позволяете обращаться с собой как

со статистами в опере. Где ваше человеческое достоинство? Где артистическая гордость? Может быть, у некоторых из вас есть жены и дети — как же вы можете смотреть им в глаза не краснея? Качаловы и Москвины играют все, что хотят, захватывают себе лучшие роли, а вы молчите и трусливо кланяетесь им в коридорах театра! Проснитесь! Протестуйте! Вдруг дверца одного из кабинетиков уборной, щелкнув задвижкой, отворилась, и передо мной во весь свой рост встал Станиславский. Зловещая, метерлинковская тишина воцарилась в уборной. Подойдя ко мне вплотную, Станиславский долго и молча рассматривал мое побелевшее, задранное кверху курносое лицо. Затем он взял меня за ворот моей тужурки и легко приподнял на воздух. Когда мои глаза оказались на уровне его лица, он грустно и со вздохом сказал:

— Вы язва нашего театра,— и, опустив меня на пол, не спеша вышел из уборной.

С тех пор революционер во мне замер на многие годы, и вот только теперь, в Риге, он снова проснулся для совершения нового благородного поступка.

Как актер я жил полной жизнью. Свободного времени как будто не оставалось. Но это только казалось. Время нашлось и для работы в театральной школе, которую организовало латышское правительство, поручив руководство ею и преподавание в ней мне. Как иностранец, я не мог официально стоять во главе государственного учреждения, и директором школы был назначен всеми уважаемый в Риге бывший городской голова, г-н А. Полный, добродушный, он появлялся в классах для проформы, но всегда засыпал там. Вся фактическая ответственность лежала на мне. Моего протеже, актера Ш., я протащил и в школу, сделав его одним из своих ассистентов.

В каждой школе есть милые непрошеные наушники и наушницы. Были они и у нас.

— Господин Чехов,— сказала мне однажды такая наушница,— господин Ш. спросил нас сегодня на уроке, кто, по-нашему, самый лучший актер в Латвии. Мы ответили, что вы, а он сказал нам, что мы еще молоды и ничего не понимаем и что самый лучший актер — он сам.

Мне это не понравилось. Поведение Ш., голос и манера держаться менялись довольно быстро. Я стал замечать, что часто вокруг него где-нибудь в коридоре, в темном уголке, на лестнице собирались группы учеников и он шепотом говорил им что-то, вытянув вперед шею и оглядываясь по сторонам. Он стал чаще, чем нужно, появляться на моих

уроках и занимался тем, что быстро и внезапно на латышском языке отвечал на вопросы учеников, обращенные ко мне по-русски. Однажды при распределении ролей в ученических отрывках он стал мне противоречить и требовал назначения на женские роли учениц по его выбору. Я не соглашался, и вдруг он, расширив глаза до предела, уставился на меня с явным намерением воздействовать на меня гипнозом. Я испугался его глупости и понял, что могу ожидать от него всего. Он расцветал пышным цветом, рассказывал несмешные анекдоты и сам хохотал высоким, скрипучим голосом, хлопал по плечам людей, прежде недоступных ему по положению, появлялся там, где его не ждали, вмешивался в разговоры, много хохотал, пил, ел и стал заметно полнеть.

В период организации школы в Риге я получил приглашение Литовского государственного театра в Ковно от директора театра А. М. Жилинского. Жилинский был актером 1-го и 2-го МХТов и, следовательно, моим старым сослуживцем и другом. Он приглашал меня работать в его театре в качестве режиссера и лектора для труппы подведомственного ему театра. Как это ни странно, время нашлось и для этой работы. Правда, мне приходилось раза два-три в неделю переезжать из Латвии в Литву и обратно, но все же, при наличии помощников, мне удалось выполнить взятые на себя обязательства.

И Ковно не избежало моего «Гамлета». Но на этот раз я принимал в нем участие только как режиссер. Гамлета же играл сам Жилинский. Его Гамлет был удивительным существом. Как будто *над* событиями окружающей его жизни проходила, проносилась его душа. И вместе с тем весь он, с его пламенным, страдающим сердцем, острым умом и все пронизывающим взглядом, был здесь, на земле, с королем, королевой, Офелией, Горацио и старым Полонием. Как делал это Жилинский? Как достигал он такого удивительного эффекта? Это тайна его творческой души. И внешние данные его зачаровывали публику: красивое, правильное лицо, стройная высокая фигура и глубокий, проникающий в душу голос — все было к услугам этого замечательного актера. Я наслаждался, работая с ним. Оба воспитанники Станиславского и Немировича-Данченко, мы говорили на одном языке. Жилинский, сам драматический и оперный режиссер, играл с тем особенным «охватом целого», какое не всегда доступно даже талантливому актеру, если он не переживал режиссерских волнений. Не свою только роль чувствовал и играл Жилинский, но *весь* спектакль в целом. Весь своеобразный мир «Гамлета» излучался из его сущест-

ва. Нельзя учесть и взвесить этих излучений, но сила их громадна, и зритель всегда бессознательно бывает благодарен за них актеру. В следующей моей постановке в Ковно (в «Двенадцатой ночи») Жилинский играл сэра Тоби. Я смотрел на него и старался отыскать хоть намек, хоть одну незначительную черту в его игре, фигуре, голосе, которая выдавала бы только что сыгранного им принца Датского. И не нашел. Мудрые глаза превратились в подслеповато-пьяненькие, в голосе — разгул, в движениях — озорство и размашистость, и вся стройная фигура Гамлета преобразилась в рыхлую, уютную, отягченную немалым животиком фигуру сэра Тоби. Способность полного перевоплощения всегда была для меня признаком таланта, дара божия в актере. Она в высшей степени свойственна русскому актеру. Но придет время, когда и западный актер поймет, как бедно живет он на подмостках сцены, всю свою жизнь изображая самого себя. Скажут: а Чарли Чаплин? А Грок? Да, если вы обладаете их гением, если вы можете создать такой же фантастический образ, способный передавать все бесконечное разнообразие человеческих переживаний, какой создали Грок или Чаплин, — играйте всю свою жизнь одно и то же, тогда хвала вам и честь, тогда никто не осудит вас.

Занимаясь с актерами труппы, я делал с ними упражнения, этюды и импровизации. Большинство из них проявило настоящий, серьезный интерес к этим занятиям. По просьбе актеров я писал им из Латвии письма о театре. Это положило начало запискам, которые позднее, развивая их и совершенствуя, я оформил в книгу о технике актера. Два года, проведенных в театре Жилинского, я всегда буду вспоминать с радостной благодарностью.

Воистину судьба благоприятствовала мне в этот период моей жизни. После долгой разлуки я снова увидел М. В. Добужинского. Он работал теперь в Литовском государственном театре, в драме и опере. Я мог видеть его почти каждый день, больше — мог работать с ним в моих постановках. С великой наивностью думал я, что *знаю* художника Добужинского. И что же? Какое чудесное «разочарование»! Только теперь, в первый раз, я увидел его картины «Город будущего» — страшные, подобные видениям Апокалипсиса. Что сделал Добужинский с *пространством* в этих картинах? Это не наше пространство, не то, что мы видим вокруг. Оно больше, оно не реально, в нем легенда, пророчество, сказка. Я смотрел на картины, говорил и «боже ты мой!» и «что же это такое!» и не знал, что сказать,

а Мстислав Валерьянович тут же сидел и... стеснялся. Неужели это тот же Мстислав Валерьянович, кто с нежной романтикой передавал уголки Петербурга, Тамбова, мостик, дрова у забора, крендель над булочной? В мастерских, под крышей театра, Мстислав Валерьянович писал декорации к своему «Ревизору». Я наблюдал, как он длинной кистью накладывал пятна на холст. Не дано мне было понять этих пятен вблизи. Но когда настал торжественный день установки декораций на сцене — я изумился! Гляжу на плоскость стены, на уголок комнаты Антона Антоновича Сквозника-Дмухановского. Не только живут и вибрируют теперь эти таинственные блики и пятна, но они и смешат! Они рассказывают мне о жизни Антона Антоновича, да еще с юмором Николая Васильевича, да еще с усмешечкой Мстислава Валерьяновича. Нет никаких искажений, дескать: «смейтесь!» — все натурально и просто и вместе с тем и не натурально и сложно. То же в костюмах, в планировке и в свете. А его декорации к вещам Достоевского? Неужели же это тот самый... нет, уж лучше не спрашивать.

И вот Мстислав Валерьянович ввел меня в грех: я захотел рисовать. На беду мою, у него была студия в Ковно. Помещалась она при его квартире. Я часто бывал у него для бесед о постановках («Ревизора» и «Гамлета») и вот стал с вожделением поглядывать на таинственную дверь, где скрывались счастливцы: ученики Добужинского. Я не долго колебался и однажды пришел к нему с просьбой принять меня в студию. Он удивился, подумал, издал звук не то «мм?», не то «аа!», и я понял: не надо бы. И, поняв, стал настаивать. Мстислав Валерьянович — сама доброта: отказать он не может. И вот я — ученик Добужинского. Преодолевая усталость после долгой дневной репетиции, я явился на первый урок. Добужинский сам прикрепил лист бумаги к доске на мольберте, поставил передо мной натюрморт и удалился. Быстро и смело я набросал углем коробочку, вазочку, складки материи и стал ждать. Однажды, когда при помощи карандашиков мы обсуждали костюмы и гримы для постановок, Мстислав Валерьянович сказал мне:

— Ого, да вы и рисуете!

Зачем же тогда он дал мне такую простую задачу? Впрочем, я ученик. Добужинский вошел, посмотрел и снова: не то «мм?», не то «аа!», но на этот раз с прибавлением твердого, ясного: «Ммда!» и затем:

— Коробочка въехала в вазочку, а лампочка скромно ушла в уголок. Нет композиции. Поищите ее.

И вдруг я увидел: не только коробочка въехала в вазочку, но и вазочка въехала в лампочку, а лампочка, уступая коробочке, прижавшись к краю бумаги, стала у́же и выше.

— Покушайте с нами! — услышал я ласковый голос.

Вошла Елизавета Осиповна Добужинская и (со свойственной ей деликатностью не заметив моего произведения) повела нас в столовую. Чудесный обед, изящно, со вкусом накрытый стол и присутствие доброй, очаровательной Елизаветы Осиповны несколько смягчили для меня неудачу первого урока. Но я все еще мысленно боролся с коробочкой и вазочкой, недоумевая, как я мог сам не заметить погрешностей.

О, ужас! И после второго урока услышал я от Мстислава Валерьяновича те же слова: нет композиции! Я все больше терял власть и над коробочкой, и над лампочкой, и над вазочкой. Я решил извиниться перед Мстиславом Валерьяновичем и прекратить уроки. Но не хватило мужества, и я снова сидел за гостеприимным столом Елизаветы Осиповны. Если бы можно было иногда обедать в этой уютной семье... без коробочки, мечтал я. А почему Мстислав Валерьянович, такой добрый, такой человечный, не уберет эту коробочку? Нельзя же сразу давать такие трудные задачи. Ведь я же, в конце концов, ученик. И вдруг я как бы по вдохновению нашел выход. Затушевав углем вазочку, лампочку и коробочку в стиле Рембрандта резинкой, я выхватил резкие блики, свет заиграл, выступили рельефы из теней, и весь натюрморт засверкал и залоснился, как лаком покрытый! Вот оно, с этого и надо было начать! Вошел Мстислав Валерьянович, и я скромно отступил от мольберта. Пауза. Гляжу на Мстислава Валерьяновича. На его красивых губах как будто играет улыбка. Не пойму: не то он скрывает смех, не то, наоборот, пытается улыбнуться? Наконец он оборачивается, смотрит мне в глаза ласково-снисходительно и тихо говорит:

— Кокетничаете? Ну, пойдемте, друг мой, Елизавета Осиповна ждет нас.

Это был мой последний урок. Но обеды продолжались, Елизавета Осиповна была все так же мила. Так же мил был Мстислав Валерьянович. Даже первые нотки дружественного отношения почувствовал я с его стороны. Без коробочки стало жить легче.

Между тем мой рижский протеже Ш. не терял времени. В школе, восстанавливая молодежь против меня, он играл на шовинистических чувствах. Себе же лично он готовил что-то вроде «политической карьеры». Он быстро шел

вперед, анекдотиком и вовремя поднесенной рюмочкой закрепляя пройденный путь. Скоро он совсем распустился: научился хлопать по столам толстой, с негнущимися пальцами рукой, похожей на зимнюю перчатку, хвастался перед ученицами своими мускулами и, чтобы доказать независимость, громко чесался. Когда же в его присутствии говорили о политике, он принимал загадочный вид.

Был один только человек в Риге, которого Ш. боялся,— Янис Карклинь, по профессии театральный критик, был человеком необычайной внутренней силы. Идеалист, умевший любить свою родину без шовинизма, прямой, правдивый и бесстрашный, он был как бы совестью своих соотечественников. Все общественные круги считались с его мнением. На все он имел свою собственную, всегда оригинальную точку зрения. Он как бы *видел* добро и всегда безошибочно указывал путь к нему. Это был маленький улыбающийся человек лет сорока, молчаливый, скромный и незаметный. Если он появлялся на собраниях, его седая голова всегда виднелась в задних рядах. Если он тихонько, с улыбкой, поблескивая очками, кивал головой — собрание голосовало: «да»; если же он сидел неподвижно — дебаты продолжались. Янис взял нашу школу под свое негласное покровительство, и много скверных затей Ш. погибло под молчаливым взглядом Яниса. Однажды он сказал мне:

— Михаил, ты бы поставил нам оперу.

— Янис, друг, боюсь — не сумею, никогда не ставил опер.

— Ничего,— сказал он и умолк.

Через два дня директор оперы (дирижер) предложил мне постановку «Парсифаля», предоставив для работы неограниченное время и значительные материальные средства.

Спектакли с моим участием в обоих театрах продолжались, и уже были поставлены две картины оперы, когда со мной неожиданно случился сердечный припадок и я больше чем на месяц слег в больницу. В школе воцарился Ш., и судьба школы стала сильно тревожить меня. Янис успокаивал, говоря, что следит за Ш. Но еще больше беспокоила меня неоконченная работа в опере. Я умолял профессора, директора клиники, хоть на несколько часов в день отпускать меня для работы над «Парсифалем», но он не внял моим мольбам, и пришлось прибегнуть к хитрости. Ассистент мой по ночам тайно пробирался в больницу. Я вставал и, крадучись, выходил в коридор. При свете тусклой синей лампочки я наскоро излагал ему план постановки той сцены, над которой он должен был работать

наутро. Так, уставая и мучаясь от боли, я все же довел постановку до конца. Перед последней генеральной репетицией я потребовал, чтобы меня выписали из больницы, и, сидя в зрительном зале, глотая пилюли, прослушал всю оперу. Премьера была торжественной. Публика стала собираться задолго до начала, опоздавших не было, и в зале царила благоговейная тишина. Праздничная атмосфера зрительного зала передалась певцам и хористам, и они провели весь спектакль с большим подъемом. Аплодисментов между актами не было, но, когда опустился последний занавес, публика устроила овацию участникам спектакля, и вызовам не было конца. Зрители не скоро покинули зал.

После выхода из больницы жизнь моя резко изменилась. Я уже не мог играть и не в состоянии был ездить в Литву. Но школу я все еще иногда посещал. Уроков давал мало, педагогических и организационных заседаний старался не пропускать. Однажды ночью, возвращаясь с одного из таких заседаний, я заметил, что улицы как-то особенно пусты и тихи. И мне показалось: странная, напряженная атмосфера окружает меня, вызывая какие-то далекие, неясные воспоминания. Знакомое чувство беспокойства охватило меня. Я силился вспомнить, не мог, и это увеличивало безотчетную тоску. Вдруг мимо меня промчался грузовик. В нем плотно, плечо к плечу, стояли в молчании люди. Другой, третий грузовик. Снова все стихло. Наутро стало известно: в Латвии совершился бескровный переворот. Но переворот был в пользу фашистов. Воцарился Ульманис, и началась жестокая травля иностранцев. Настал день полного и окончательного торжества моего милого протеже Ш. Он вдруг оказался могущественным человеком. Не выходило ни одного газетного номера, где бы Ш., скрываясь под разными псевдонимами, не требовал моего немедленного удаления из их «обновленной» страны. Друг мой Янис был захвачен врасплох. Влияние его исчезло так же быстро, как возросло влияние Ш. Я уехал в деревню. Здоровье мое ухудшилось, и мне приказано было лежать. Я много читал, изучал циклы лекций Рудольфа Штейнера и продолжал записывать свои мысли об актерской технике.

Но вот мало-помалу внимание мое стали привлекать явления, в которых виделся ритм. В ясные солнечные дни, лежа в саду, я всматривался в гармоничные формы растений, следил мысленно за процессом вращения Земли и планет, искал гармонические композиции в пространстве и постепенно пришел к переживанию *невидимого внешне движения*, совершающегося во всех мировых явлениях. Даже

в неподвижных, застывших формах чудилось мне такое движение. Оно-то и создавало и поддерживало каждую форму. Наблюдая это движение, я как бы присутствовал при творческом процессе: все, на что бы я ни взглянул, создавалось тут же, на моих глазах. Это невидимое движение, эту игру сил я назвал для себя «жестом». Наконец я стал замечать, что это не просто движения, что они исполнены содержанием: в них есть и воля и чувства — разнообразные, глубокие и волнующие. Через них, казалось мне, я проникал в самую сущность явлений. Теперь я уже говорил себе не только о «жесте» (то есть о форме и направлении движений), но и о его «качествах» (об идеях, чувствах и воле). Я стал искать «жесты» не только в природе, но и в произведениях искусства и поразился той ясности и силе, с которой они выступали мне навстречу из классических творений живописи, архитектуры, скульптуры и литературы. Божественный Шекспир стал для меня школой, где я мог изучать грандиозные, разнообразные, исполненные красоты и силы «жесты». Когда же я проделывал мной же самим созданные «жесты», они неизменно пробуждали во мне чувства, волю и вызывали творческие образы. Я стал думать о применении «жеста», так сильно действовавшего на душу, к театральному искусству и увидел: каждая пьеса, каждый сценический образ, костюм, декорации, мизансцены, речь, словом, все, что видит и слышит зритель на сцене, может быть оформленно как живой, волнующий «жест» с его «качествами». Их комбинации могут дать спектаклю и игре актера композиционную гармонию и углубить смысл происходящего на сцене.

Теперь я по-новому оценил эвритмию Рудольфа Штейнера. В ней в жестах и формах были воплощены творческие силы природы и человека. Какое богатство и разнообразие их! Но мои «жесты» и их композиции были случайны. Ища для них закономерности, я стал читать соответствующую литературу, и работа эта заняла целый ряд лет. Чем больше я читал, тем больше терялся в многообразии материала. Но и на этот раз, как всегда, меня вывели из лабиринта ясные и точные мысли Рудольфа Штейнера. Я стал изучать антропософских писателей. В их сочинениях по естествознанию, медицине, педагогике, истории, астрономии и т. п. много места отводилось вопросам композиции и ритма. Особенную услугу оказали мне сочинения по теологии, вдохновленные духовно-научными исследованиями Рудольфа Штейнера. Путем изучения ритмических и композиционных фигур, заключенных в Библии, теологам удалось

раскрыть новые смыслы, зашифрованные в этих фигурах. (Скоро я увлекся этими удивительными сочинениями, уже независимо от первоначальной моей цели.) Теперь мои «жесты» и их композиции покоились на прочном фундаменте закономерности. Но к концу лета, после всего, что я прочел и продумал, в моем сознании начала складываться такая сложная философская система, что нечего было и думать о применении ее к театральному искусству. Сам я, пожалуй, и смог бы использовать ее при постановке или игре на сцене, но как передать ее другим? Актеры, в особенности хорошие, боятся всяких рассуждений, систем и методов, которыми теоретики театра готовы задушить их. Я сам боюсь их до отчаяния, и вот, пользуясь выражением Достоевского, «бог попутал» — я сам сочинил систему, которую без естествознания и астрономии, пожалуй, и не поймешь! Я загрустил.

Но вот неожиданно пришло облегчение: у меня появилась слушательница. Молодая очаровательная девушка, мадемуазель Жоржет[39]. Она была подругой моей жены и приехала из Парижа, чтобы провести с нами лето. Это была особенная девушка и особенная слушательница. Во-первых, она была доктором философии и автором аналитического труда о творчестве Шницлера. Во-вторых, несмотря на свою ученость, она была талантлива, остроумна и обладала богатой живой фантазией. В-третьих, Жоржет была так же проста и сговорчива в жизни, как сложна и упряма в своих философских трудах и беседах. Ей, этой милой и красивой Жоржет, я и рассказывал мою сложную теорию ритма и композиции в применении к театру. Но для нее мои мысли не были сложными! Напротив, своими вопросами, советами и рассуждениями она возносила меня на такие философские высоты или загоняла в такие тупики новейшей психологии, что я уже начинал побаиваться: уж не слишком ли простоваты мои измышления?

Когда я уставал говорить, Жоржет читала мне вслух биографию Песталоцци. Она мечтала видеть этот неподражаемый по своему обаянию и трагическому комизму образ на экране. Она готова была субсидировать фильм, если бы я был в состоянии играть самого Песталоцци. Несмотря на мои уговоры, она не согласилась на другого исполнителя этой роли. (Между прочим, Жоржет и была тем ангелом-покровителем, с которым познакомили меня в Париже Высоцкие. Это она дала мне возможность осуществить постановку пантомимы, так печально окончившуюся для нас обоих.) Иногда Жоржет развлекала меня игрой

в «слова». Она была лингвисткой, но русского языка не знала. Я говорил ей русское слово, и она, подумав немного, почти всегда безошибочно угадывала его смысл, «извлекая корень из слова». Жене моей она помогала ухаживать за мной и делала это с легкостью и ловкостью сестры милосердия. Чутьем угадывала она и находила положения для моего тела, при которых моя боль утихала.

Из Риги тем временем приходили все новые и новые сведения: Ш. назначен директором школы и уже подкапывается под директора Государственного театра. Русская драма в опасности. Актеров сгоняют на площади для репетиций национальных шествий, парадов и живых картин. Ученикам школы приказано разучивать фашистские пьесы.

Я давно уехал бы из Латвии, если бы не состояние моего здоровья. На этот раз мне было куда ехать. Я получил от берлинского антрепренера Л. [10] предложение совершить поездку по Америке с «Ревизором». Он ждал моего окончательного ответа, чтобы приступить к составлению труппы. Сборным пунктом был назначен Париж. Надеясь подлечиться, я медлил с окончательным ответом и, вероятно, прожил бы в Латвии еще некоторое время, если бы внезапно мне не было отказано в праве дальнейшего пребывания в этой стране. На семейном совете, с участием Жоржет, было решено сначала поехать в Италию, на курорт для сердечных больных, и только потом отправиться в Париж. Переезд в Италию был для меня настолько тяжел, что по приезде туда я снова должен был немалое время пролежать в постели. Но Л. торопил, и я, еще совсем больной, решил ехать во что бы то ни стало.

* * *

В высших партийных кругах у меня был друг (или почти друг), тов. А. [41], женщина умная, добрая и влиятельная. Она не бросала слов на ветер, и я привык прислушиваться к ее советам. Но теперь, когда и она стала предупреждать меня об опасности и посоветовала быть осторожнее, я не придал значения даже ее словам и продолжал распространение своих идей как в театре, так и вне его. Не раз на заседаниях Наркомпроса под председательством Луначарского, где директора театров обсуждали вопросы репертуара, я позволял себе неосторожные суждения, критиковал установленные и принятые точки зрения на «пролетарское искусство», и мои выступления, в атмосфере этих заседаний, часто звучали бестактно и походили на озорство. Однажды на одном из таких заседаний, где был составлен длинный

список запрещенных авторов и пьес (среди них Шекспир и Гёте), я в дерзкой форме высказал свое несогласие и осуждение. Мне ответили выразительным молчанием, а через несколько минут я заметил, как из-под моей руки, лежавшей на столе, медленно появилась сложенная вчетверо записочка. Я развернул ее и прочел: «А ясно ли вы помните, товарищ, что делали с непокорными директорами театров во время Французской революции?»

Однажды в контору театра пришло на мое имя письмо из Наркомпроса. В нем (все еще в дружеской форме) говорилось, что деятельность моя как руководителя театра признана не вполне удовлетворительной и что я должен прекратить «пропаганду» идей Рудольфа Штейнера среди актеров труппы вверенного мне театра. К письму был приложен лист с цитатами из книги Штейнера. Они иллюстрировали собой те мысли, которые я высказывал во время репетиций и занятий моих с актерами. Работа по подбору цитат была сделана тщательно и умно. (Это и была работа тех двух актеров, которые так преданы были *моим* идеям и часто отсутствовали на занятиях... скрываясь за портьерами дверей. Они записывали мои фразы, казавшиеся им подозрительными с точки зрения «идеологии», и потом находили в книгах Штейнера соответствующие цитаты.)

Прошло еще некоторое время, и я был приглашен к Луначарскому. У него в кабинете сидел тов. Т. Перед ним на столе лежали газетные вырезки.

— Тов. Чехов, — сказал Луначарский, — вот тут тов. Т. подобрал ваши газетные и журнальные статьи. А ну-ка прочтите их, тов. Т.

Т. начал читать отдельные места из моих статей и заметок. То, что он делал при этом, было истинным мастерством! Он, не запинаясь, читал концы и начала фраз, искусно соединяя их на свой лад и ставя голосом точки и запятые там, где находил это нужным. Интонации же его придавали фразам смысл, не заключавшийся в них первоначально. Я слушал свои собственные фразы и не узнавал их. В них звучала неприкрытая антисоветская пропаганда! Удивительно, как могли советские газеты и журналы печатать такие контрреволюционные статьи! Замечу в скобках, что недалекие партийные работники, типа тов. Т., часто полагались больше на недомыслие ближнего, чем на свой ум. Я слушал чтение довольно долго. Но вдруг меня охватило бешенство. Я потерял самообладание, вскочил и стал кричать, почти сам не понимая смысла своих слов. Луначарский, по-видимому, не ожидал такого эффекта и прекратил эксперимент.

Вскоре после этого я был вызван в Репертком для дачи объяснений по поводу постановки «Гамлета» и моей интерпретации роли принца Датского. Успех этого спектакля давно уже вызывал неудовольствие некоторых лиц, ответственных за общественную мораль. Явившись в Репертком, я застал там довольно большое собрание, человек около двадцати. Среди знакомых и не знакомых мне членов партии и агентов ГПУ, к удивлению моему, я увидел и одного из актеров, принимавших участие в составлении листа с цитатами из книг Рудольфа Штейнера. За большим столом сидел человек с козлиной бородкой и копной торчавших вверх волос. Это был председатель. Меня пригласили сесть и начали задавать вопросы. Целью собрания, как это скоро выяснилось, было указать мне ряд «конкретных изменений», которые я должен был сделать в постановке «Гамлета», чтобы «убить разлагающее влияние по*ту*сторонности» (ударение на «ту»). Помню, что настроен я был вызывающе, присутствие актера, сбросившего свою маску, раздражало меня до крайности, я хотел скандала, хотел наговорить дерзостей всем вместе и каждому в отдельности и с чисто русским «что будет, то будет» уже не хотел думать о последствиях. Но скандала не произошло по простой, сильно позабавившей меня причине: ни один из присутствовавших членов собрания не мог предложить ни одного «конкретного изменения». Атмосфера по*ту*сторонности в спектакле была налицо, я не отрицал этого, но чем вызывалась эта, нежелательная, атмосфера? Почему присутствие Духа отца Гамлета переживалось конкретно, несмотря на то, что Дух не появлялся на сцене в нашей постановке? Какие причины создавали впечатление, будто Гамлет время от времени общается с невидимыми существами духовного мира и говорит и действует под их влиянием? Почему в сцене сумасшествия Офелии чувствовалось два мира, из которых один, несомненно, был по*ту*сторонний? Решение этих и других вопросов в этом же роде оказалось не под силу собранию. Немного помог и актер. Надо полагать, что, стоя за портьерой, он не мог уловить всего, что я говорил о новой театральной технике. Наслаждаясь беспомощностью допрашивавших меня товарищей, своими ответами я запутывал их еще больше. Они раздражались, курили, откидывались на спинки кресел и заглядывали в свои записные книжки. Прошло около двух часов, и «судьи» мои утомились. Перерыва не делали — не было подходящего момента. Чтобы развязаться со мной, председатель все же решил наконец приступить к «конкретным указаниям». Их оказалось три.

Так вот что, товарищ,— начал он,— мы предлагаем вам: первое — выпустите вы на сцену какого-либо из ваших артистов в виде духа. Пусть его *видят*. Так-с. Это первое. Второе — зачем там у вас голубого свету пущено? Это фантастика. Пустите натуральное освещение. Это два. Так вот, так мы и предлагаем вам поступить.

— И еще,— добавил один из присутствующих,— предлагаем вам выкинуть тоже слова...— он заглянул в записную книжку,— слова, что, мол: «...ведь я же не отдам все то, из-за чего я совершил убийство,— корону, власть мою и королеву». Эти слова говорит у вас король, и держаться за них не надо. Так-с, так вот это пусть и будет три. (Мне показалось, что это «три» покоробило даже председателя.)

Заседание закрыли. Товарищи поднялись и стали молча ходить по комнате, потягиваясь и расправляя закоченелые руки и ноги. Они, видимо, тяготились моим присутствием. Я вышел и, отойдя несколько шагов, услышал громкие и раздраженные голоса. Говорили все разом.

Изменений в постановке «Гамлета» я не сделал, и неудовольствие против меня росло. Внутри театра чувствовалась напряженная атмосфера. Все как будто чего-то ждали. Из труппы выделились семь человек актеров. Использовав момент, они начали открытый поход против меня, моего мировоззрения и художественного направления. Их соблазняла не только личная выгода в этой беспроигрышной борьбе (где они становились под защиту партийной идеологии), но и мысль, что, избавив театр от моего влияния, они тем самым предотвратят и все опасности и невзгоды, могущие обрушиться на него. Дальновидны ли были их расчеты — вопрос другой, но отказать им в своеобразной любви к театру нельзя. Приемы борьбы их были не очень тонки. Агитируя среди труппы, они запугивали актеров, давая им понять, что у них найдутся средства воздействовать не только на меня, но и на «отсталый элемент», поддерживающий мою идеологию. В уборных, в коридорах, в темных кулисах собирались группы актеров, говорили, обсуждали, гадали, предполагали и мучались неизвестностью. Регулярная работа в театре становилась почти невозможной. Группы росли, голоса становились громче — по-видимому, назревало какое-то решение. Само собой одно за другим стали возникать собрания. Актеры, руководившие кампанией, были в большом возбуждении. Они куда-то ездили, с кем-то совещались, кого-то «вовлекали» и добились того, что вмешательство со стороны партийных организаций оказалось необходимым. Были созваны два

собрания. Первое из них организовал профсоюз. Была сделана попытка примирить враждующие стороны. Члены профсоюза тут же на собрании в весьма деликатной форме дали мне понять, что малейший компромисс с моей стороны был бы достаточным основанием для них воздействовать усмиряюще на моих противников. Но я не пошел на компромисс и в конце собрания, разгорячившись, произнес речь против самих профсоюзов. Закончив свое выступление эффектной фразой, я вызвал возбуждение всей труппы. Актеры (их было человек 60), заразившись моей эмоцией, стали шикать, свистать, и послышались голоса: «Долой профсоюз!» Председатель собрания встал и тихим, спокойным голосом заявил:

— Вам отлично известно, товарищи, что никакого «долой» быть не может и не будет. Вам известно также, что ежели кто не хочет работать в Советском Союзе, то мы его отпускаем за границу. Свободно. Как, например, товарища Троцкого.

После заседания, будучи разгорячен и раздражен до крайности, я схватил портфель и, не отдавая себе отчета в том, что делаю, поехал в Наркомпрос к Луначарскому. Положив перед ним пустой портфель, я сказал:

— Вот тут шестьдесят заявлений актеров об уходе из театра. Работа не может продолжаться в атмосфере, которую создали семь актеров, недовольных моим художественным направлением. Удалите их из состава труппы или отпустите меня и шестьдесят человек актеров.

Луначарский, всегда доверявший мне, поверил и на этот раз. Он постарался успокоить меня, и по его инициативе было созвано второе собрание. И здесь была сделана попытка примирения, но уже со стороны Наркомпроса. Была прислана «опытный товарищ» из Моссовета. Ведя собрание, она горячилась, кричала, увещевала и одергивала свою распущенную кофту, отчего полная грудь ее волновалась. Обращаясь к труппе, она говорила, что директор 2-го МХТ хорош, что он член Моссовета и заслуженный артист, что театр на высоте и что надо сомкнуться. Обращаясь же ко мне, она старалась разъяснить мне, что некоторые из моих идей несовременны, что я должен прислушаться к голосам моих семи товарищей и вместе с ними идти вперед. Она призывала к «смычке» и меня, но смычка не происходила. Не только компромисса, но намека на компромисс с моей стороны было бы теперь достаточно, чтобы хотя временно, хотя для вида восстановить мирную атмосферу в театре. Но я знал, что, если хоть на один шаг отступлю от намеченной

цели, я уже не в состоянии буду удержать и того, что удалось сделать за три года моего художественного руководства. При одной мысли, что с нашей сцены снова зазвучит уличная речь с ее словечками и интонациями, что декорации станут снова похожими на антирелигиозные плакаты, я приходил в отчаяние. Я живо помнил, как выглядело «оформление» одного из спектаклей, снятых мною с репертуара: вся сцена и просцениум были увешаны карикатурными изображениями Христа, распятого на кресте [42]. Помнил я и искаженного «Гамлета» на сцене одного из московских театров, где Офелия появлялась с визжавшим поросенком в руках, а Гамлет — с короной, надетой набекрень (сатира на царскую власть) [43]. Мне было ясно, что ни я и никто другой не может задержать волны протеста против всего, что считалось старым и отжившим в искусстве, но раскрепощенная сила шла в ложном направлении, и против этого хотелось бороться. Запрещение «Лоэнгрина» и «Сказания о граде Китеже» в опере было так же мало нужно для целей революции, как в литературе — появление сборника со скверными анекдотами о Льве Толстом. Все это и многое, многое другое удерживало меня от «смычки». Заседание затянулось, ораторы стали повторяться, раздражение и усталость притупили способность понимания, атмосфера делалась все более напряженной. Товарищ из Моссовета уже метала на меня злобные взгляды и враги начинали торжествовать. Время подходило к вечернему спектаклю, и надо было кончать заседание. Председательница глубоко вздохнула, поднялась, выдержала паузу и, вынув из портфеля лист бумаги, подняла его вверх. Простояв в таком положении с полминуты, она объявила:

— Товарищи, я должна информировать вас, что *уже* состоялось постановление Наркомпроса об удалении из театра семи товарищей (имена) [44].

Впечатление было ошеломляющим.

— Но,— продолжала она, все еще держа бумагу над головой,— исключенным семи товарищам беспокоиться не приходится: двери всех московских театров для них рас-кры-ты! (Ударение на «для». Почему?)

Я одержал победу. Но — только внешне. Всем стало ясно, что настоящая победа на стороне семи исключенных из труппы актеров. Они герои и жертвы. Один за другим произнесли они краткие, но эффектные, в духе современности, речи и — под громкие аплодисменты и топанье ног — вышли из зала. Последовало долгое молчание. Когда эффект речей отзвучал, я увидел, какими встревоженными

стали лица присутствующих. Все понимали, что театр, каким он был до сих пор, кончил свое существование. Все понимали, что победа «семерки» (как их называли в театре) даст им новые силы и что они не оставят борьбы, пока цель их не будет достигнута.

Внешне работа в театре еще некоторое время продолжалась, но настоящего желания работать не было ни у кого. Труппа ждала, когда и как меня «ликвидируют», что станет с театром и с теми, кто были особенно близки ко мне. Я все же задумал поставить «Смерть Иоанна Грозного» и «Дон Кихота». Обе постановки были мне разрешены при условиях: роль Иоанна Грозного буду играть не я, «чтобы царь-злодей не получился там как-нибудь симпатичным», а «Дон Кихот» должен быть поставлен так, «чтобы тем уже и забить кол в гроб идеализму окончательно». Кола забивать я не стал, и моя деятельность в театре прекратилась сама собой. Члены Реперткома сидели на всех репетициях, вмешивались в постановки, вносили в текст свои поправки, изменения и сокращения. Отойти от театра мне было нетрудно: фактического дела у меня уже не было, и, кроме того, актеры старались избегать общения со мной. Они осторожно оглядывались по сторонам, если я подходил к ним.

Вместо семи исключенных актеров появились два других. Оба были членами правления театра, оба были людьми умными, выдержанными и повели кампанию против меня осторожно, терпеливо и тонко[45]. Я отчасти видел, отчасти догадывался об их деятельности внутри и вне театра. Шагов против них я никаких не предпринимал, ясно понимая бесцельность попытки удержать в своих руках художественное и административное руководство. Оно никому уже не было нужно. Надо было уступить место другому, и я предоставил обстоятельствам довершить этот последний шаг.

При директорах театров были назначены от правительства особые содиректора, члены коммунистической партии. Работа их состояла в том, чтобы следить за деятельностью директоров, указывая им их ошибки с точки зрения идеологии, а также поддерживать и возбуждать активность месткомов и ленинских уголков. Содиректором при мне была назначена старая партийная работница, тов. Т.[46]. Случилось так, что она влюбилась в меня и потеряла «партийную установку». Она часами задумчиво сидела в моем кабинете и с тоской глядела на меня. Она передавала мне обо всем, что предпринималось против меня как в самом театре, так и в партийных кругах, давала советы во спасе-

ние, и хотя помочь мне товарищ Т. не могла ничем, все же для партии она была потеряна.

Атмосфера в театре становилась все более тягостной. Оба актера, агитировавшие против меня, убедили труппу, что ради спасения театра я должен или отказаться от своего мировоззрения, или освободить театр от своего присутствия. Однажды ночью актеры пригласили меня в театр для собеседования[47]. Когда я приехал, все были уже в сборе. Большинству было стыдно, и никто не решался начать говорить. Оба актера, вызвавшие это новое осложнение, берегли свои речи к концу, побуждая сначала высказаться других. Кто-то произнес несколько вялых и неубедительных слов, и воцарилось молчание. Пришлось заговорить вожакам. Они сразу внесли в собрание тон раздражения. Некоторые из присутствующих подпали этому тону, и мне пришлось выслушать ряд грубых и несправедливых обвинений. Собрание это меня глубоко оскорбило. Почувствовав это, несколько человек из труппы в эту же ночь пришли ко мне на дом, чтобы проститься и сказать мне откровенно, что они не имеют мужества защищать меня, что они боятся за судьбу своих семей и за самих себя. Мы расстались друзьями. Как мог я требовать от них мужества, когда сам терял его все больше и больше. Из страха перед ГПУ я, например, разрешил спектакль в Пасхальную ночь. Спектакль этот должен был начаться позже обыкновенного, чтобы не дать возможность публике, сидевшей в театре, успеть к Пасхальной заутрене.

Несмотря на мое пошатнувшееся положение, меня попрежнему принимали и Каменев, и Енукидзе, и Калинин, и Луначарский, когда я ходил к ним просить за арестованных и осужденных. Все они бывали добры, отзывчивы и человечны, как только переставали спасать все человечество сразу и на несколько минут сосредоточивали свое внимание на бедствиях и страданиях *одного* человека. Много добра они делали в такие минуты, и за это я с благодарностью вспоминаю о них. Даже Ягода, страшный, фанатичный Ягода, спас нескольких человек от самого себя, когда к нему, по моей просьбе, обратился его друг. Был я и у прокурора Крыленки. Судьба человека, о котором я просил на этот раз, была целиком в его руках. В приемной кроме меня ожидали еще человек шесть. Все сидели по стенам, и только я имел неосторожность стоять, да еще посередине комнаты. Дверь отворилась, и появился человек,

маленький, коренастый, с бритой головой и с белыми, круглыми, как вставленными, глазами.

— Что надо? — закричал он истерично и злобно, еще стоя на пороге своего кабинета. Его правая рука рвала и терзала его левую руку. Он подпрыгнул ко мне и, оглушая меня криками, стал бить кулаками воздух около моих плеч, вытягивая шею, как будто хотел боднуть меня и тем выкинуть за дверь, дико вращал белками своих пустых глаз и, не узнав о причине моего прихода, прокричал «нет!» и, снова терзая свою левую руку, бросился к другому просителю. Прежде чем я успел опомниться и выйти, я заметил, что от крика Крыленко внезапно перешел на шепот. Бледный проситель, заикаясь и тоже шепотом, пытался разъяснить ему что-то. Я вышел, прежде чем увидел, как будет вести себя сумасшедший прокурор с третьим, четвертым посетителем...

Была у меня и еще одна встреча. Я просил за человека военного, и меня направили к тов. Д., занимавшему тогда большой пост. У дверей одного из особняков меня встретил часовой. Поднявшись по великолепной, широкой, но запущенной лестнице, я очутился в кабинете тов. Д. Его еще не было. Кабинет был обставлен безвкусно, случайной, повидимому не принадлежавшей к особняку, мебелью. Через открытую дверь я мог видеть всю лестницу, почти до самой входной двери. Ждать мне пришлось недолго. Слышно было, как у подъезда остановился автомобиль, по лестнице вниз пробежали два солдата, солидно хлопнула дверь московского особняка, и я увидел статную, высокую фигуру военного, поднимавшегося по ступенькам. Остроконечная красноармейская шапка делала его еще выше. Меня вдруг охватило чувство симпатии, даже нежности к этому незнакомому мне человеку. Когда он проходил мимо кабинета, его лицо, бородка, пенсне показались мне такими милыми. Снявши шинель и остроконечную шапку, он вошел в кабинет и пригласил меня сесть. Излагая ему свою просьбу, я путался, запинался и терял мысль. В его глазах я заметил хитрый огонек, и это смущало и путало мои мысли. Я стал бояться, что просьба моя не будет иметь успеха. Я кончил. Подождав с минуту, он вдруг спросил:

— Неужели так и не узнаете, Михаил Александрович?

И вдруг настоящая любовь, горячая, нежная до слез, охватила меня. Я узнал его.

— Степан Степаныч![48] Родной вы мой!

Я вскочил, обнял и расцеловал друга моего детства, моего партнера по игре в шахматы, в теннис, моего «Алек-

сандра Македонского» в белой простыне! Степан Степаныч смеялся, я тоже. Он кликнул часового и велел подать чаю с булкой. Чай подали жидкий, ужасный на вкус, с жесткой булкой, но это была роскошь! Степан Степаныч угощал меня на славу. Но какая-то жалость закралась в мое сердце, и разговор не вязался. Откуда эта статность в фигуре прежде такого скромного, такого сконфуженно-размашистого Степана Степаныча? Откуда такой властный взгляд? И вот вдруг, без перехода, без подготовки, он взглянул на меня серьезно, строго и с укором сказал:

— Эх, Михаил Александрович, зачем это вы играете вашего «Ревизора»? Кому это нужно теперь, в наши дни? Не то вы делаете. А жалко, могли бы и полезным быть.

Он замолчал и опустил глаза. Много чувств пронеслось в моей душе в эти полминуты. Воспоминания вспыхивали и гасли тотчас же, в присутствии сурового тов. Д. в военной форме. Напрасно я старался удержать и любовь в моем сердце. Хотелось встать и уйти, но дело мое было еще не кончено. Пришлось сидеть, говорить, делать вид, что ничего особенного в душе не происходит, и фальшиво улыбнуться при двух-трех воспоминаниях детства, о которых вскользь, из вежливости, упомянул Степан Степаныч. Рассказал он кое-что и о своей подпольной работе в то далекое время, когда, усталый и бледный, он возвращался домой по утрам.

Степана Степаныча я больше не видел и, что с ним случилось, не знаю.

Прошло еще некоторое время, и я получил от тов А., все еще дружелюбно относившейся ко мне, секретное извещение о том, что в ГПУ состоялось постановление о моем аресте. Ягода медлил, и дни и особенно ночи тянулись мучительно медленно. Московские газеты и журналы разом начали «травлю» против меня (обычная подготовка перед арестом). То, что писалось обо мне, было неэстетично по форме и лживо по содержанию. Материал доставлялся в газеты семью исключенными членами труппы. ГПУ, со своей стороны, сообщало читающей публике, что с политической точки зрения меня надо рассматривать как итальянского фашиста, а что мои религиозные убеждения следует, согласно Ленину, определить как род труположества на том основании, что я заигрываю и кокетничаю с трупом. Труп — это Бог. Травля продолжалась около недели. Общественное мнение было уже достаточно подготовлено, и арест мог

быть произведен каждую минуту. В этот же период времени в Доме Советов происходили закрытые партийные заседания, длившиеся несколько дней. На них, среди прочих дел, обсуждались вопросы театральной политики и, как мне стало известным, большая часть речей была направлена против меня персонально. Несмотря на то, что заседания были закрытыми, скоро появился толстый том стенографически записанных речей. Я не открывал его. Состояние мое было достаточно подавленным и без этих речей. Все это время я оставался дома — идти было некуда и незачем. Ягода все еще медлил с арестом, и нервы мои напрягались все больше и больше.

Внезапно я получил от тов. А. приглашение к ней на вечеринку. Она извещала меня, что пришлет за мной автомобиль и чтобы я *непременно* ехал. Я понял: она делает попытку спасти меня. В чем заключался ее план, я, разумеется, понять еще не мог. Автомобиль явился поздно вечером, почти ночью. Войдя в квартиру А., я, еще из передней, услышал многоголосый шум, пение и звон посуды. В столовой был накрыт стол с множеством изысканных закусок, вин и водок. Круглая лампа освещала с потолка среднюю часть стола, и я увидел Рыкова, Ягоду, известного в Москве члена ГПУ Дерибаса, несколько старых членов партии и среди них актера, члена правления нашего театра, ведшего кампанию против меня. Когда я вошел, никто не обратил на меня внимания. Даже сама хозяйка как будто не заметила моего появления. Она глазами указала мне место за столом. Моим визави оказался Дерибас. Актер сидел рядом с ним. Дерибас быстро ел, громким и крикливым голосом рассказывая актеру, как однажды, в царское время, он, спасаясь от преследования полиции, пролез сквозь узкое окошко отхожего места, протолкнув через него, предварительно, свою жену и двух детей. Актер слушал его, склонив голову набок и украдкой поглядывая на меня. Очевидно, появление опального его поразило. Пальцы Дерибаса, худые, тонкие и узловатые, с обгрызенными ногтями, нервно хватались то за нож, то за вилку, со звоном бросали их на тарелку, на скатерть, снова хватались за них, за хлеб, за рюмку с водкой — и все это быстро, наспех, короткими, острыми движениями. Вдруг, наклонившись к актеру и указывая на меня глазами, он громко спросил:

— А это кто такой?

Актер назвал мою фамилию.

— Ага-а! — протянул Дерибас, прищурившись на меня, и через несколько мгновений снова загремел ножом и вилкой.

Говорили все одновременно, кричали, шумели, и, кроме актера, никто никого не слушал. Молчалив был только Ягода. Рюмку за рюмкой он пил ликер, зажигая его перед тем, как проглотить. Проглотив же напиток с огнем, он хвастливо посматривал по сторонам своими широко раскрытыми, почти красивыми, но безумными глазами. В течение всей этой ночи, да и никогда раньше, я не видел его смеющимся или даже улыбающимся. Один, впрочем, раз, присутствуя на представлении «Потопа», он внезапно и дико расхохотался, следя за неудачами богатого биржевика Бира. Обычно же бледное, неподвижное лицо его выражало не то сосредоточенность, не то, наоборот, отсутствие мысли. Вдруг Ягода вытянул руку и, устремив указательный палец на голые красивые плечи хозяйки, крикнул:

— Катя!

Хозяйка вздрогнула и закуталась в шаль. Ягода не сразу опустил свою руку даже после того, как шаль закрыла голые плечи хозяйки. Мне показалось — она испугалась Ягоды. Что это было? В хозяйку Ягода влюблен не был. Мораль?

Недалеко от меня сидела полная женщина с высоко поднятой грудью и плечами. Она смотрела вверх и напевала один романс за другим, раскачиваясь вправо и влево. Щеки ее горели. Она, казалось, никого не видела, ничего не слышала и была поглощена пением. Я узнал ее: это была тов. Я., следовательша ГПУ.

Рыков был настроен поэтически. Мягко развалясь на стуле, он медленно и вяло ел, непрестанно посмеиваясь неопределенным, слабым смехом. Перегнувшись к нему всем туловищем, жилистый человек, отвернув рукав своей рубашки (он был без пиджака), показывал ему следы уже заживших, сильно исковеркавших его руку ран. Стиснув зубы, он бил кулаком то по столу, то по зажившим ранам, пьяным голосом выкрикивая ругательства и проклятия по адресу царского правительства, сославшего его в Сибирь и заковавшего в кандалы. Рыков слушал и не слушал. Ему уже давно хотелось самому рассказать что-то, и, найдя наконец полувнимательного слушателя, он, все так же мягко и все с тем же смешком, рассказал, как не так давно он приказал по телефону расстрелять пятерых крестьян, пойманных с хлебом. Что-то смешное чудилось Рыкову в этом факте теперь, когда он слегка выпил и был в благодушном настроении. Взгляд его во время рассказа упал и на меня.

И прежде чем я успел отдать себе отчет, я кивнул ему одобрительно головой и улыбнулся. Отвращение к самому себе заставило меня встать и выйти из столовой. Хотелось хоть несколько минут побыть одному.

В последние дни мое воображение снова расстроилось, и мне временами казалось, что я теряю сознание самого себя, теряю власть над своими мыслями и чувствами. И сейчас передо мной проносились картины первых дней и недель Октябрьской революции. Теперь это только далекое прошлое, и Россия уже не та, и нет больше хаоса первых дней, но тогда это было *сегодня* и жило в сознании каждого русского. Не будучи в состоянии остановить этих картин, я с мучением следил за ними, так же безвольно, как следят за фильмом. Вот Дзержинский, в полушубке, с обезумевшим лицом, обвешанный оружием, выскакивает к толпе загнанных в помещение особняка случайно схваченных старух, стариков, юношей, девушек и дико кричит. Угрозы, ругательства, проклятия. Он наводит револьвер то на одну, то на другую обезумевшую фигуру в толпе. Вот Троцкий пролетел на автомобиле по Арбату, устремившись всем туловищем вперед, вытянув подбородок и сжав кулаки. Вот грузовик, накрытый брезентом, быстро движется по ночным улицам Москвы. Нельзя угадать, что укрывает брезент, но причудливые формы его привлекают внимание, и усталое, напуганное воображение рисует жуткие картины. Вот другой грузовик, доверху наполненный иконами, подсвечниками, распятиями, ризами и другой церковной утварью. Шофер давит собаку по дороге и с хохотом оглядывается на визжащее, окровавленное, корчащееся в снежном сугробе животное.

На минуту в комнату заглянула хозяйка и прошептала:

— Сыграйте с Рыковым в шахматы — это нужно.

Я вышел в соседнюю комнату. Там шумно и бестолково танцевали. Кто-то тронул меня сзади за плечо. Я обернулся. Это был Ягода. Он, уже совсем безумными глазами, следил за танцующей хозяйкой. Нагнувшись ко мне и указывая на нее пальцем (как тогда, за столом), он тихо спросил:

— Кто *эта?*

Я не сразу ответил.

— Кто *эта* вот, что танцует? — уже с раздражением повторил он.

— Это наша хозяйка,— ответил я,— мы у нее в гостях.

— Ага,— сказал неопределенно Ягода и скрылся в темном коридоре. Там он прохаживался, время от времени появляясь на пороге. Тут я заметил его кривые ноги и не по росту большие ступни.

Тов. Я., с красными щеками, подошла ко мне, взяла меня за руку, подставила свою высокую талию и, протанцевав со мной несколько туров вальса, села, мечтательно подняла глаза и снова запела. Я вспомнил, что говорили в Москве о приемах ее ночных допросов, и долго не мог оторвать от нее глаз. Ее улыбка, пылающие щеки и нежное пение мучили меня в эту минуту больше, чем то, что я знал о ней.

Не помню, как появились шахматы, как Рыков и я оказались друг против друга за шахматной доской и как началась игра. Помню, что присутствие Ягоды я чувствовал все время, даже не глядя на него. На пол, к ногам Рыкова, опустилась наша хозяйка. Прижавшись головой к его коленям, она повторяла все одну и ту же фразу:

— Я твоя раба, я твоя верная собака...

Она целовала его руки и блаженно смеялась.

— Студент-заика (партийная кличка Рыкова),— говорила она, ласкаясь к нему.

Ягода, следя за игрой, несколько раз подходил к нам. Рыков играл хорошо. Он блестяще пожертвовал коня и выиграл партию. Когда игра кончилась и Рыков, поблагодарив меня, встал, Ягода сел на его место.

— А ну-ка! — сказал он, расставляя фигуры. Игра началась. Кто-то сел на ручку моего кресла и обнял меня за шею. Это был Рыков. Я начал догадываться, для чего я был позван на вечеринку. Рыкова я никогда раньше не встречал и не был знаком с ним лично. Обнимая меня, Рыков, по-видимому, демонстрировал Ягоде свое дружеское ко мне отношение, что и должно было несколько смирить Ягоду. Хотя Ягода и был всемогущ, все же Рыков, как председатель Совнаркома, был его начальством. У меня появилась надежда. Моим единственным спасением было получение заграничного паспорта. В течение шести лет каждый год на два-три месяца меня выпускали за границу. Свой отдых я проводил в Италии (отсюда и итальянский фашист). Выдача паспорта зависела исключительно от Ягоды, и в этом году он, намереваясь арестовать меня, естественно, отказал мне в нем. Но теперь у меня появилась надежда. Ягода играл плохо и грубо. Скоро ему пришлось сдаться.

Схватив своего короля, он с силой бросил его на середину доски, выругался и отошел от меня. Я собрал попадавшие на землю фигуры. Надежды мои снова поколебались.

Уже светало, часть огней погасили, а гости все еще пели и плясали. Ночь была их временем. Привычка бодрствовать до рассвета делала их теперь свежими и не такими пьяными, как с вечера, хотя пили они и теперь. Я как-то видел и раньше Ягоду на отдыхе, в частном доме. Там я видел его днем. Он, сонный, бесцельно бродил по комнатам, часто мыл руки и, казалось, мог заснуть каждую минуту. Когда же совсем рассвело, гости вдруг все разом устали, осели, перестали двигаться и говорить и разошлись, не прощаясь друг с другом.

Мои догадки и надежды оправдались — я получил заграничный паспорт и, не теряя ни одного дня, выехал за границу. Как сложилась там моя жизнь, скажу после. Теперь же упомяну только, что я еще не был уверен, что останусь за границей совсем. Из Берлина я послал в Наркомпрос письмо, излагая в нем условия, на которых я мог бы вернуться. Ответа на письмо я не получил, хотя и узнал вскоре, что его читали, обсуждали и даже одобряли. Были и скептики. «Чехов требует собственный театр,— писали в Москве,— тогда он вернется. Губа не дура». Через несколько месяцев приехала за границу и тов. А. Она сказала мне, что не советует возвращаться сейчас. «Может быть, через года два»,— сказала она, и я стал устраивать свою жизнь за границей.

Публикуется по подлиннику (машинопись с авторской правкой.— Музей МХАТ, ф. М. Чехова). Написаны для американского «Нового журнала», где появились в 1944—1945 гг. Хронологически охватывают жизнь Чехова с детских лет до первых гастролей по США в 1935 г. Воспоминания не окончены.

Последний фрагмент, отделенный от остального материала тремя звездочками, печатается по тексту альманаха «Воздушные пути» (Нью-Йорк, 1963). Редактор-издатель альманаха Р. Н. Гринберг предварил эту публикацию следующим объяснением: «В 1944 году нью-йоркский «Новый журнал» печатал мемуары «Жизнь и встречи» [...]. Мы предполагаем, что политическое настроение значительной части эмигрантского общества в середине 40-х годов, вызванное военными успехами сталинских армий, заставило редакторов журнала отказаться

от одной части 15-й главы этих воспоминаний. В девятой книге «Нового журнала» на 20-й странице [см. с. 181 наст. изд.— *М. И.*] эта часть заменена многоточием. Мы воспроизводим, ничего не меняя, опущенный текст. Здесь Чехов пишет о Москве 1927—1928 годов. Летом последнего года он навсегда покинул родину». К сказанному Гринбергом стоило бы добавить, что одним из вероятных мотивов, по которым не состоялась тогда публикация этого фрагмента, могла быть озабоченность судьбой лиц, хотя и обозначенных в тексте литерой, но легко опознаваемых.

Возвращаясь к фактам и событиям, уже нашедшим отражение в его книге «Путь актера», Чехов в «Жизни и встречах» иногда более резок и ироничен в оценках окружающего и прежде всего самого себя. Вместе с тем, утратив связь с реальным процессом развития отечественного театра, он допускает порой фактические неточности и временные смещения. Прежде всего это относится к последнему фрагменту, в котором не следует искать строгих документальных соответствий.

Текстуальные совпадения с «Путем актера» убираются без специальных оговорок.

[1] Документальных сведений о том, что Ал. П. Чехов был членом Академии наук, не имеется.

[2] Чехов имеет в виду «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого.

[3] Чехов был с отцом в Ялте в феврале — марте 1904 г.

[4] Речь идет о роли горничной Палаши в водевиле Б. С. Глаголина «На автомобиле».

[5] Поездка Суворинского театра состоялась в мае 1912 г.

[6] См.: Путь актера, с. 61—62.

[7] Сохранились свидетельства (см. Летопись М. Ч.) о работе Станиславского с Чеховым над ролями Кота в «Синей птице» Метерлинка (1913), Епиходова в «Вишневом саде» Чехова (1913) и Миши в «Провинциалке» Тургенева (1914).

[8] Ставил «Николая Ставрогина» Немирович-Данченко. Протоколы репетиций не зафиксировали присутствия на них Станиславского.

[9] Чехова неоднократно приглашали на репетиции «Гадибука» в студии «Габима». Премьера спектакля состоялась 31 января 1922 г.

[10] 3 сентября 1914 г. Чехов обвенчался с Ольгой Константиновной Книппер.

[11] Чехов имеет в виду период душевного кризиса, который вызревал давно и обострился к весне 1917 г. Однако в это время он принимает активное участие в организации общества «Сороконожка», которое издает журнал под тем же названием и имеет передвижной театр (см. наст. изд., п. 34 и Летопись М. Ч.).

[12] Чехов имеет в виду Фридриха (Ференца) Яроши, бывшего австро-венгерского пленного, который в 1920 г. женился на О. К. Чеховой и уехал с ней в Берлин (см. о нем: *Шверубович В. В.* О людях, о театре, о себе. М., 1976, с. 368).

[13] См. наст. изд., п. 30.

14 Можно предположить, что Чехов имеет в виду репетиции по возобновлению «Ревизора» в 1924—1925 гг., когда роль Анны Андреевны готовила О. Л. Книппер-Чехова.

15 В 1916—1917 гг. Первая студия постепенно начинает формироваться в самостоятельный театральный организм, хотя связи своей с МХТ не утрачивает. В студии Станиславский в 1917 г. ставит «Двенадцатую ночь» Шекспира, принимает участие в постановке «Балладины» Ю. Словацкого (1920), начинает репетиции интермедий Сервантеса. Но уже в начале 20-х гг., когда вполне определилось творческое лицо студии, он пишет Немировичу-Данченко: «Первую студию — отделить. Эта давнишняя болезнь моей души требует решительной операции» (Музей МХАТ, КС, 5277).

16 См. наст. изд., п. 84.

17 Станиславский выступал не на панихиде, а на вечере памяти Л. А. Сулержицкого, который состоялся 25 января 1917 г. (см. об этом: *Шверубович*, с. 122—123).

18 Спектакль, о котором пишет Чехов, состоялся в 1927 г., когда М. П. Домашевой было 52 года.

19 Речь идет об актере Г. Г. Ге.

20 «Московский чудак» (1926), «Москва под ударом» (1927) и «Маски» (1932) — части романа Андрея Белого «Москва».

21 В «Пути актера» Чехов рассказывает об этих событиях иначе, и этот его рассказ подтверждается документально (см. Летопись М. Ч.).

22 См. выше преамбулу к комментариям.

23 История взаимоотношений Чехова с Чехословацким правительством подробно отражена в его переписке (см. наст. изд., п. 104—111, 113, 116, 121, 122, 124).

24 Чехов приехал в Берлин в июле 1928 г. Описанный эпизод был им рассказан Мейерхольду, а затем нашел отражение в «Списке благодеяний» Ю. Олеши.

25 Вероятно, имеется в виду роль короля Лира.

26 Под «суррогатом» Чехов подразумевает теории нацистов.

27 Эта встреча состоялась между 10 и 14 октября 1928 г.

28 Впервые Станиславский встретился с Рейнгардтом в 1923 г.

29 Станиславский писал в это время книгу «Работа актера над собой». В Баденвейлере он работал с Е. Хэпгуд над переводом книги на английский язык.

30 Летом и осенью 1928 г. В. Э. Мейерхольд и З. Н. Райх отдыхали и лечились во Франции. По дороге в Москву они провели несколько дней в Берлине.

31 Мейерхольд так и не осуществил постановки «Гамлета».

32 Последние сохранившиеся письма Чехова к Мейерхольду и Райх датированы 1934 г.

33 Так Чехов пишет имя Шона О'Кейси.

34 Т. Г. Трапезников — гарант русского Антропософского общества.

35 Первым театральным помещением, в котором выступала труппа Чехова в Париже, был театр «Ателье». Театр «Авеню» на Елисейских полях был снят осенью 1931 г.

[36] В 1922 г. гастроли в Риге были частью длительной заграничной поездки Первой студии.

[37] Рейнгардт был на «Ревизоре» 17-го, Шаляпин — 23 апреля 1931 г. Посещение Шаляпиным спектакля зафиксировано на фотографии, где Чехов в костюме Хлестакова снят вместе с певцом.

[38] Чехов переехал в Ригу 28 февраля 1932 г.

[39] Ж. Бонер.

[40] Л. Д. Леонидов.

[41] Е. В. Артеменко, секретарь председателя Совнаркома А. И. Рыкова.

[42] Вероятно, имеется в виду пьеса Н. Н. Бромлей «Архангел Михаил», показанная несколько раз на генеральных репетициях и осенью 1922 г. снятая с репертуара; художником спектакля была В. М. Ходасевич.

[43] Речь идет о постановке «Гамлета» в 1932 г. в Вахтанговском театре (режиссер и художник Н. П. Акимов). Чехов, естественно, не мог видеть спектакля и передает здесь слухи, которые ходили о нем. В интермедии второго акта Гамлет появлялся на сцене с живым поросенком на веревке.

[44] В «семерку» входили Б. В. Бибиков, Л. А. Волков, А. Д. Дикий, Г. В. Музалевский, О. И. Пыжова, М. П. Чупров, М. И. Цибульский.

[45] По-видимому, имеются в виду Б. М. Сушкевич и И. Н. Берсенев.

[46] Заместителем директора была назначена Е. П. Херсонская.

[47] Это собрание состоялось 13 марта 1928 г.

[48] С. С. Данилов (см. наст. изд., с. 150—151).

ВОСПОМИНАНИЯ О РАХМАНИНОВЕ

Иногда душа вспоминает об ушедшем большом человеке в простых, незатейливых образах: слово, взгляд, короткая встреча, минута молчания, улыбка. Душа любит такие моменты. Они не умаляют величия ушедшего, напротив, делают его образ живым и близким, как прежде.

Вот несколько таких моментов (как их вижу теперь) из немногих встреч моих с Сергеем Васильевичем.

Летом тридцать первого года Сергей Васильевич жил в Клерфонтене во Франции. Прекрасная вилла, большая, белая, в два этажа. Там он отдыхал, гулял и работал. Иногда его посещали друзья. Приехал Шаляпин. Сергей Васильевич сиял — Федора Ивановича он любил горячо.

Гуляли по саду, оба высокие, грациозные (каждый посвоему) и говорили: Федор Иванович погромче, Сергей Васильевич — тише. Федор Иванович смешил, хитро поднимал правую бровь. Сергей Васильевич косился на друга и смеялся с охотой. Задаст вопрос, подзадорит рассказчика, тот ответит остротой, и Сергей Васильевич снова тихонько смеется, дымя папироской. Посидели у пруда. Вернулись в большой кабинет.

— Федя, пожалуйста...— начал было Сергей Васильевич, слегка растягивая слова. Но Федор Иванович уже догадался и наотрез отказался: и не может, и голос сегодня не... очень, да и вообще... «Нет, не буду» — и вдруг согласился.

— «Блоху», Федя, «Блоху»!

Сергей Васильевич сел за рояль, взял два-три аккорда, и пока «Федя» пел, Сергей Васильевич, сияющий, радостный, такой молодой и задорный, взглядывал быстро то на того, то на другого из нас, как будто фокус показывал. Кончили. Сергей Васильевич хохотал, похлопывая «Федю» по мощному плечику, а в глазах я заметил слезинки.

По утрам Сергей Васильевич в халате подолгу работал у себя в кабинете. Слышались гаммы, сначала попроще, потом все сложней и сложней. После работы, переодевшись, Сергей Васильевич выходил на балкон. Лицо его было серьезно и строго (как на концертах).

Если в саду, за деревьями, он видел играющих в теннис — шел к площадке, садился уютно у средней черты и, закурив папироску, с легкой улыбкой ждал... когда я «промажу». Я смущался и «мазал». Он тихонько кивал головой и тоном, в котором звучало: «я так и знал», говорил:

— Дда, неважно...

Мне посчастливилось — сделав хороший удар, я обернулся к нему и сказал:

— Нормально?

Сергей Васильевич это словцо подхватил и громко кричал мне: «Нормально!» всякий раз, как я «промазывал».

Я думал в Париже открыть свой театр. В спектакли хотел ввести музыку, но не был уверен, как это сделать. Что для этого лучше поставить? Пришел за советом к Сергею Васильевичу.

— Вы знаете, музыка в драме,— сказал он,— если она не оправдана — нехорошо. Вы сделайте вот что: покажите на сцене жизнь композитора. Известного. И пусть он тут же, при нас, сочинит одну из вещей, хорошо нам знакомых,— увидите, какой будет чудесный эффект!

Сергей Васильевич собирался проехаться за город. День был ясный и теплый. Помогая ему одеваться, прислуга сказала:

— Наталья Александровна [1] велели галоши надеть.

(Натальи Александровны не было дома.)

— Галоши?.. Гм... ну давайте галоши. Да где же они?

Прислуга достала галоши и неосторожно обмолвилась:

— Наталья Александровна сказали: «Может, наденут».

— Ах, «может»! Ну так не надо!

И уехал в теплом пальто без галош.

Все снова и снова мог слушать Сергей Васильевич рассказы о Станиславском, о курьезах, случавшихся с ним, о его странностях, забывчивости, о его оговорках на сцене и в жизни, и сколько б раз А. Тамиров или я ни повторяли ему все тех же историй, он смеялся и, утирая слезы, просил:

— Ну еще что-нибудь! А вот это как было? А помните, вы говорили, как он...

И смеялся заранее. Насмеявшись, вздыхал и, с печалью глядя в пространство, говорил с расстановкой:

— Какой это был человек!

И в эти минуты глаза его становились похожими на глаза Станиславского — так ясно он видел его и так сильно любил.

Сергей Васильевич ехал однажды к Е. И. Сомову из Нью-Йорка в Риджфилд. Я ехал туда же. Сергей Васильевич предложил мне отправиться с ним. По дороге, пока он правил (внимательно и аккуратно), я, использовав счастливый для себя случай, задал ему ряд вопросов о том, как следует ставить оперу. (Я готовился к постановке «Сорочинской ярмарки» в Нью-Йорке[2].) Он отвечал терпеливо, ясно и открыл мне много важных секретов. Объяснил, в чем тайны игры актера-певца. Растолковал технику творчества «Феди» (Шаляпина). Говорил о возможных ошибках режиссера, из драмы пришедшего в оперу, и о том, как их избежать. Разъяснил, что можно и чего нельзя требовать (в смысле игры) от актера *поющего*. Как сделать, чтобы певец (вот как «Федя») не смотрел без нужды на дирижера. Что дирижер вправе требовать от режиссера и от чего он может легко отказаться. Что значит двигаться в *ритме* и что значит — в *метре*, словом, теоретически он в течение часа с минутами поставил всю оперу. О цели вопросов моих он не знал. По приезде в Риджфилд он услышал от Сомова:

— Михаил Александрович собирается оперу ставить.

Сергей Васильевич усмехнулся:

— Ну, хитер! Всю дорогу вопросами мучил меня, а для чего — не сказал!

После премьеры он очень хвалил постановку, забыв, что она — *отчасти его*.

Говорили об американской молодежи. Наталья Александровна восторгалась красотой и изяществом американских девушек.

— Что вы! — удивился я.— Разве они красивы? Мне они кажутся холодными, совсем не красивыми, часто даже злыми.

Сергей Васильевич бросил на меня короткий, лукавый взгляд и, улыбнувшись еле заметно, тихо сказал:

— А вы присмотритесь.

Я присмотрелся и в этот же день влюбился раз шесть.

Заговорили о русских писателях.

— Вы-то кого больше любите, Достоевского или Толстого? — спросил он меня.

— Достоевского.

Сергей Васильевич как-то *вдруг* взглянул на меня, не то с испугом, не то с сожалением, даже с болью.

— Быть не может!

Этот взгляд поразил меня. Но, перечтя «Войну и мир» и «Анну Каренину», я понял значение взгляда. Понял и в душе поблагодарил Сергея Васильевича.

Сергей Васильевич любил А. П. Чехова и раза два просил меня читать вслух его рассказы.

Почему вы дирижируете без подиума? — спросил я Сергея Васильевича.

— Ну, куда же! — ответил он. — Я и так вон какой высокий, а на подиуме это же будет каланча!

— Хорошо быть высоким! — сказал я.

— Это ужасно!!! — воскликнул вдруг Сергей Васильевич и неожиданно горячо и даже умоляюще приложил руку к груди.

В Париже Сергей Васильевич посетил спектакль «Ревизор», где я играл Хлестакова [3]. С ним была Софенька [4], его девятилетняя внучка. Когда я пришел к нему через день или два, он позвал Софеньку, взял ее на колени, указал на меня и сказал:

— Вот это тот самый молодой человек — Хлестаков, которого ты видела на сцене. Узнаешь? Только там его звали Иван Александрович, а здесь — Михаил Александрович.

Софенька насупилась. Молча и недоверчиво она глядела на меня. Потом, не отрывая от меня глаз, повернулась к дедушке и шепотом объяснила ему, что «это не тот: тот говорил тонким голосом, а у этого бас». Сергей Васильевич засмеялся, но возразить не смог ничего. Я заговорил с ней как Хлестаков. Она узнала и, снова повернувшись к дедушке, сказала:

— Да!

Часто посещал Сергей Васильевич своего друга Е. И. Сомова и живал у него по нескольку дней. После обеда он уходил на часок отдохнуть. Вечером садились за бридж. Сергей Васильевич выбирал игрока послабее, говорил: «Нус, посмотрим» — и, подсевши к нему, веселился, следя за ошибками. Подшучивал. Он сам не играл, но давал иногда неплохие советы — интуитивно угадывал смысл комбинации.

В первый раз в жизни я увидел Сергея Васильевича вскоре после поступления моего в МХТ. Был юбилей театра. Праздничный, торжественный спектакль. На сцене

оркестр, ожидающий дирижера. Входит Сергей Васильевич. Высокий, спокойный, серьезный и медленно (под гром рукоплесканий) идет к дирижерскому пульту. Искоса смотрит в публику. Ждет. Зал затихает.

Он начал (марш Саца из «Синей птицы»)[5]. И здесь, следя за ним, отдавшись его магической силе, я, человек не музыкальный, понял *что-то* о музыке и творчестве вообще. Что это было — не знаю, но «оно» на всю жизнь осталось в моем подсознании. И с тех пор я всегда замечал, что в лучшие минуты мои на сцене это *что-то* пробуждалось во мне и вело меня, направляло и вдохновляло в игре.

Наблюдая Сергея Васильевича в обыденной жизни (трудно отказаться от радости наблюдать большого человека), я понял, что такое истинная простота и неподдельная скромность. В каждый момент, в мелочах, в еле заметных оттенках речи, мимолетных поступках сквозили в нем эти качества с врожденной правдивостью.

Вот он в обществе (как бы мало или велико оно ни было). Вы никогда не увидите его сидящим на центральном месте. Но вы не увидите его и в «уголке», где скромность, пожалуй, чуть-чуть подозрительна. Он как все: все толпятся — толпится и он; все разбросались по комнате — и он среди всех; надо стоять — он стоит, сесть — сидит. Конечно, в центре он всегда, но «центр» этот в душах людей, его окружающих, а не в пространстве, вовне.

Беседуя с кем-нибудь, он слушает все, что ему говорят, со вниманием и не перебьет собеседника, если слушать приходится даже абсурдное мнение. Иногда на неумное слово, когда все другие смущаются, даст серьезный ответ, и неумное слово тотчас забывается.

В обхождении не делает разницы между большими и малыми. С каждым одинаково скромен, прост и внимателен.

Неловкостей, нередко случавшихся в его окружении, умел не замечать *незаметно*.

И все же в присутствии Сергея Васильевича я неизменно смущался. Не мог себя победить. Часто острил неудачно, чтобы спрятать стеснение. Однажды от слишком большого смущения, войдя в его кабинет, я встал на колени и «по-русски» поклонился ему до земли. И когда со стыдом поднял голову, то увидел: Сергей Васильевич сам стоял на коленях и кланялся мне до земли.

Помню, как-то раз автомобиль мой, запыленный и скромный, встал рядом с его прекрасным «паккардом», блесте-

вшим на солнце. Он, должно быть, заметил, подошел, долго рассматривал моего «простака» («паккарда» как будто не видит) и потом сказал с убеждением:

— Хорошая машина у вас.

И так сказал, что я в самом деле поверил, что машина не так уж плоха.

Слушал у Сомова рекорды[6] советских песен. Долго крепился, но все же расплакался.

Война заставила меня закрыть мою театральную школу и молодой, только что создавшийся театр. Я оказался не у дел. Сергей Васильевич, узнав об этом (и не сказав мне ни слова), стал заботиться о моей дальнейшей судьбе. Он был в это время в Холливуде. По безграничной доброте своей Сергей Васильевич не жалел ни труда, ни времени для достижения цели и не прекратил своих усилий, пока мой приезд в Холливуд не был обеспечен. Он обратился к Ратову (режиссеру, ставившему картину из русской жизни[7]), и Ратов сделал все, что было в его силах, чтобы исполнить желание Сергея Васильевича. И несколько раз, уже больной, Сергей Васильевич справлялся о моем положении. Я все ждал дня, когда смогу лично поблагодарить его за незаменимую услугу, оказанную мне, но он быстро угасал, и мне не удалось увидеть его. За несколько дней до его кончины я смог послать ему короткую записочку и букет красных роз. Я поблагодарил его мысленно, когда целовал его холодную, красивую руку на панихиде в маленькой русской церкви.

Печатается по машинописной копии (ЦГАЛИ, 2316.2.40, л. 1—16). Впервые — в журнале «Советская музыка» (1968, № 3).

[1] Н. А. Рахманинова.

[2] Оперой М. П. Мусоргского «Сорочинская ярмарка» (музыкальная обработка и дополнения Э. А. Купера) открылся сезон 1942/43 г. в Новой опере в Нью-Йорке. Режиссер — Чехов, художник М. В. Добужинский.

[3] Рахманинов посетил один из спектаклей «Ревизора» в декабре 1934 г.

[4] С. П. Волконская.

[5] Вероятно, имеется в виду вечер памяти И. А. Саца, организованный МХТ 23 ноября 1912 г., на котором Рахманинов дирижировал исполнением произведений Саца, в том числе сюиты «Синяя птица».

[6] Так в 40-е гг. обычно называли грампластинки.

[7] В американском фильме «Песнь о России» Чехов сыграл роль старика колхозника.

ПИСЬМА

1 **А. П. Чехову**

*[Не позднее
7 апреля 1904 г
Петербург]*

Дорогой дядя Антон. Доехали благополучно [1]. О смерти Макарова мы узнали только в Туле [2]. Мама так огорчилась, что решила сдаться японцам.

Прощай!

Кланяйся бабушке [3], Маше [4] и Марьюшке [5].

Миша Чехов

Публикуется по подлиннику (ГБЛ, ОР, 331.33.8). Датируется по почтовому штемпелю.

[1] Семья Ал. П. Чехова возвратилась из Ялты.

[2] Речь идет о гибели вице-адмирала С. О. Макарова на броненосце «Петропавловск», подорвавшемся на мине при обороне Порт-Артура в ходе русско-японской войны.

[3] Е. Я. Чехова.

[4] М. П. Чехова.

[5] Кухарка в ялтинском доме Чеховых.

2 **В. В. Каменскому**

*25 ноября 1906 г.
[Петербург, Удельная]*

Многоуважаемый Василий Васильевич.

Очень прошу Вас извинить меня, что я отвечу отказом на Ваше любезное приглашение принять участие в концерте в пользу Сельскохозяйственных курсов. Поверьте, Ваше приглашение лестно для меня, и если я отказываюсь, так только потому, что ни разу не выступал перед большой публикой и не надеюсь на свои силы.

С глубоким уважением *М. Чехов*

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 1497.1.222, л. 1). Написано Ал. П. Чеховым, подпись М. Чехова.

3 М. П. Чеховой

19 $\frac{11}{VII}$ 08.
[Петербург, Удельная]

Дорогая тетя Маша!

Я случайно узнал, что бабушка сильно больна. Будь добра, напиши, пожалуйста, что с ней, это меня очень беспокоит. Дядю Мишу[1] мы почти не видим, а потому ничего о вас и не знаем. Напиши нам о своем житье-бытье.

Доктор Шустер[2] просил передать сестре милосердия[3], которая ухаживает за бабушкой, поклон. Он собирается ей написать письмо.

Мама кланяется и целует вас.

(На обороте.)

Напиши, тетя Маша, непременно!

Наш адрес тот же: С.-Петербург, Удельная, угол Костромской и Кубанской, № 9 (Чех....)

Твой племянник *М. Чехов*

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2540.1.369, л. 1—2).

[1] М. П. Чехов.

[2] А. М. Шустер — сосед Чеховых по Удельной.

[3] Л. И. Горбенко.

4 И. А. Белоусову

2 сент. 11 г.
Спб.

Милостивый государь Иван Алексеевич!

Не найдя нигде в Петербурге книги: Попов. «Детский театр»[1], обращаюсь к Вам по совету самого Николая Александровича Попова с покорнейшей просьбой — выслать мне названную книгу наложенным платежом по адресу: С.-Петербург, Николаевская ул., д. 12, кв. 4, Михаилу Александровичу Чехову.

Очень обяжете возможно скорым выполнением моей почтительнейшей просьбы. Приношу извинения за беспокойство.

С почтением, артист Малого театра
М. Чехов

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 66.1.1027, л. 1).

[1] Чехов неточно приводит название книги Н. А. Попова. Правильное название: Маленький театр («Шемякин суд», «Кот в сапогах», «Принц-свинопас»...). М., 1909. Возможно, в этой книге Чехова интересовала инсценировка «Принца-свинопаса», так как в Суворинском театре в сезон 1911/12 г. он играл в спектакле «Оле-Лук-Ойе, или Андерсеновы сказки».

5 Н. Н. Арбатову

11 апреля 12 г.
[Петербург]

Многоуважаемый Николай Николаевич, сегодня вечером, явившись в театр для участия в спектакле «Боевые товарищи» [1] для исполнения роли Шепшелевича по Вашему же распоряжению, к своему величайшему удивлению, я узнаю от Мули [2], что играет эту роль г. Георгиевский, а не я; по словам Мули, это было Ваше же распоряжение, на том якобы основании, что в программах значится г. Георгиевский. Я лично не считаю это за основание, потому что как г-ну Георгиевскому, так и мне приходилось выступать в этой роли под чужими фамилиями, я неоднократно играл даже под фамилией Чубинского, репутация и доброе имя которого от этого не пострадали, так что ни г-ну Георгиевскому, ни тем более Вам нечего бояться за репутацию г-на Георгиевского.

Меня удивляет вдруг появившееся странное рвение г-на Георгиевского к этой роли. Вы ведь знаете, что эту роль я получил потому лишь, что г-н Георгиевский, выражаясь его словами, подобной дряни и... не играет. В данном случае меня поражает Ваше странное отношение ко мне. Неужели мой двадцатилетний возраст позволяет оскорблять меня? Когда я нужен в театре для экстренной замены, тогда как Муля, так и все курьеры, отлично знают мой номер телефона и адрес, в данном же случае они не сочли даже нужным известить меня о том, чтобы я не приезжал, а лишь в театре мне было сообщено «между прочим», что «я ведь не играю!».

Я думаю, что это вполне объясняет мое негодование на отношение ко мне как к человеку вообще и как к артисту Малого театра в частности.

Уважающий Вас *М. Чехов*

Публикуется по подлиннику (ГЦТМ, 15.1846).

[1] В пьесе «Боевые товарищи» А. И. Тарского и Е. А. Билы с 1912 г. Чехов играл роль Шепшелевича.

[2] С. В. Вербин.

6 М. П. Чеховой

*[Не позднее
28 апреля 1912 г.
Петербург]*

Спасибо, большое, большое спасибо тебе, дорогая тетя Маша, за все то, что ты сделала для меня в Московском Художественном театре. С твоей карточкой к Румянцеву я опоздал, потому что Румянцев уже уехал из Петербурга, и я тогда отправился к Ольге Леонардовне, и встретила она меня очень тепло и хорошо (вообще все Художники, насколько я узнал их, очень и очень милые люди). Ольга Леонардовна спросила, почему я не перехожу к ним, и предложила мне при свидании с Константином Сергеевичем Станиславским (свидание это она обещала устроить) прочесть ему что-нибудь в виде вступительного экзамена, что ли. Я, признаться, не ожидал, что Художники пригласят меня. Станиславский, Вишневский и Книппер слушали меня, и я был принят в их театр. В начале августа я приеду в Москву. Спасибо, тетя Маша.

Воображаю, какое смешное и глупое впечатление произвел я на них. Я страшно застенчив. И так-то говорить не умею, а когда вижу человека в первый раз, то и совсем двух слов связать не могу.

До свидания, тетя Маша. В Москве увижу тебя.

Твой племянник *Миша.*

Я уже люблю Станиславского и Вишневского.

Будь добра, тетя Маша, отправь, пожалуйста, прилагаемое здесь письмо Ольге Леонардовне Книппер, я не знаю ее адреса. Мы с мамой крепко целуем бабушку.

Наш адрес:

Спб., ст. Удельная Финл. ж. д., Костромской пр., 9.

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316. 3. 41, л. 1—2 об.). Отрывки напечатаны в кн.: Чеховские чтения в Ялте. М., 1976, с. 152. Датируется временем отъезда Чехова на гастроли с труппой Суворинского театра.

7 О. Л. Книппер-Чеховой

*[Не позднее
28 апреля 1912 г.
Петербург]*

Многоуважаемая Ольга Леонардовна, я был у Владимира Ивановича Немировича-Данченко и окончательно

переговорил относительно поступления к Вам в театр. Спасибо Вам за заботы обо мне.

Всегда Ваш *Михаил Чехов*

Публикуется по подлиннику (ГБЛ, ОР, 331.105.14). Впервые — в кн.: Ольга Леонардовна Книппер-Чехова. Ч. 2. М., 1972, с. 107. Вложено в письмо М. П. Чеховой к О. Л. Книппер-Чеховой от 2 мая 1912 г.

8 М. П. Чеховой

7 июнь 12 г.
[*Петербург, Удельная*]

Дорогая тетя Маша,
ужасно обидно, второй раз не удается повидать тебя. В Одессе [1] я нашел записку Владимира Владимировича только три часа спустя после назначенного тобою срока свидания на вокзале. Может быть, ты хотела сказать мне что-нибудь относительно Художественного театра, что меня очень интересует, так если это не затруднит тебя, напиши мне, пожалуйста, на Удельную.

Мама целует тебя и бабушку.

Племянник *Миша*.

Спб., ст. Удельная, Костромской пр., 9.

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.3.41, л. 3).
[1] В Одессе Чехов был 20 и 21 мая во время гастролей Суворинского театра.

9 М. П. Чеховой

[*Не ранее*
20 июля 1912 г.
Петербург, Удельная]

Дорогая тетя Маша, спасибо тебе за письмо и доброе пожелание.

Мы с мамой тоже очень огорчены печатанием папашей писем дяди Антона [1]. Очевидно, все это произошло во время запоя отца, когда он день и ночь бредит Антоном и его письмами. Живя вместе с отцом, мама имела некоторую возможность следить за ним, а эту зиму, как тебе известно, мы жили врозь и, таким образом, не только не могли ничего сделать, но даже не знали о том, что он затевает.

Очень буду рад увидеться с тобой в Москве.

Мама шлет тебе самый глубокий и искренний привет.

Твой *Миша*

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.3.41, л. 5 и об.). Датируется временем публикации писем А. П. Чехова и по сопоставлению с письмом Ал. П. Чехова М. П. Чеховой от 20 июля 1912 г. (ЦГАЛИ, 2540.1.365).

[1] Имеется в виду публикация Ал. П. Чеховым нескольких писем А. П. Чехова («Волны». Бесплатное приложение к «Газете-копейке», 1912, № 5, и «Солнце России», 1912, № 119—121). Ал. П. Чехов объяснял недовольной этим поступком М. П. Чеховой: «Я в этом инциденте не виноват, или, вернее, виноват лишь в том, что, дожив до седых волос, не утратил доверия к людям. Продал я письма (тобою уже скопированные) и имел, конечно, на это право. [...] Без просмотра в гранках письма не должны были выходить в свет. Таково было условие, скрепленное честным словом редактора. Но гранок я не получил и был не только поражен, но и раздосадован, увидев, что письма уже напечатаны. Целых две недели я ходил сам не свой и, конечно, не мог ответить ровно ничего на нападки газет на меня» (ЦГАЛИ, 2540.1.365).

10 М. П. Чеховой

[Не позднее 9 сентября 1912 г. Москва]

Здорово, Маша!

Может быть, я и опоздал со своим сообщением, но все равно. По поводу «Большой дороги» говорил со Станиславским [1]. Вот:

Слова Немировича:

— пьесу эту советует никому не давать, потому что, может быть, ее использует Художественный театр.

Слова Станиславского:

— пьесу никому не давать, потому что такое произведение Чехова не следует показывать свету.

Я же остаюсь при особом мнении.

Завидую тебе, Маша, что ты в Ялте. С наслаждением укатил бы куда-нибудь на юг.

Будь здорова и весела.

Целую тебя и Евочку [2].

Миша.

Супруге моей незаконной поклон [3].

Мать усиленно кланяется.

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.3.41, л. 12, 13). Датируется на основании чтения 9 сентября 1912 г. Станиславским в студии «драматического этюда» А. П. Чехова «На большой дороге» (Летопись К. С., т. 2, с. 346).

[1] Написанная А. П. Чеховым в 1884 г. и весной 1885 г. представленная в драматическую цензуру пьеса «На большой дороге»

была запрещена к постановке. В ноябре 1911 г. М. П. Чехова обратилась в Главное управление по делам печати с прошением о выдаче ей копии с пьесы. Очевидно, прежде чем опубликовать ее, М. П. Чехова дала ее основателям МХТ для ознакомления, а племянника просила уведомить об их намерениях в отношении этой пьесы. Театр пьесу для постановки не взял, но Станиславский решил ее использовать в качестве учебного материала для занятий студии.

[2] Так в семье называли Е. Я. Чехову.

[3] Вероятно, имеется в виду прислуга Паша.

11 М. П. Чеховой

[Не ранее 14 апреля 1913 г. Петербург]

Друг мой, Машечка,

молитвы твои дошли до бога — я благополучно вернулся домой. Молись за меня еще!

Отец очень плох. Он давно уже не пьет, но слаб настолько, что почти не может ходить. Раковая опухоль сильно разрослась, и положение его неизлечимо. Доктора его приговорили к смерти. Сколько он еще проживет — неизвестно. Но ужасно, что он сам это все знает. Мы с мамой удручены.

Маша, милая, прошу тебя (от себя), очень прошу, *не пиши* ему сочувствий или чего-нибудь в этом роде.

Пока прощай, Маша. Бабушку поцелуй и скажи ей, что я говел.

Мама очень кланяется и целует тебя и бабушку.

Поздравляем Вас с праздником.

Graf et евонная *mat*ь.

Большой поклон тете Соне[1].

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.3.41, л. 6 и об.). Датируется по времени гастролей МХТ в Петербурге, которые проходили с 14 апреля по 14 мая 1913 г.

[1] С. В. Чехова.

12 М. П. Чеховой

[Не позднее 15 мая 1913 г. Петербург]

Дружок мой, Машечка,

в театре все преблагополучно. В Одессу[1] не еду — боюсь оставить отца в таком состоянии. Не сердись на меня, Машечка, за то, что просил тебя не писать отцу сочувствий.

Что часто и смело критиковал жизнь твою, Маша, так это происходило от неслыханного нахальства моего.

Бабушке поклонись, Маша, и тете Соне.

Нахал-племянник *Мойша*[2].

Моей супруге Паше — поклон.

Клара[3] еще не в Германии?

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.3.41, л. 8 и об.). Приписка к письму Н. А. Чеховой. Датируется по сопоставлению с п. 13.

[1] В Одессе с 18 по 30 мая 1913 г. проходили гастроли МХТ.

[2] В письмах Чехова часто встречаются шутливые подписи, обращения, прозвища, которые были в ходу в семье и в актерской среде.

[3] Паша и Клара — прислуга в доме М. П. Чеховой.

13 М. П. Чеховой

16 мая 13 г.
[Петербург, Удельная]

Хорошая Машечка, положение отца постепенно ухудшается.

Дней пятнадцать он уже ничего не ест, с трудом и помалу пьет, причем каждый глоток сопровождается мучительным, долгим кашлем. Исхудал до последней степени, не переставая бредит и очень беспокоится. Все куда-то идет, надувает какие-то пузыри, зовет бабушку. Маму иногда узнает и прощается с ней, звал и меня, но я был в это время в театре. Все, что попадается ему в руки, он кладет себе на голову или в рот. Он похож теперь на ребенка. Жутко, Маша. С сегодняшнего дня начнем делать подкожные впрыскивания.

15-го проводил товарищей в Одессу[1]. Очень мило и тепло простился с тетей Олей и Константином Сергеевичем. Художественный театр, Машечка, меня во многом переделает. Хорошо, что я пошел в него. Лето — отдыхаю, гуляю, читаю и пр. ... Решил поправиться непременно. Целую бабушку, кланяюсь тете Соне. Черкни, Машечка, как здоровье тети Сони[2].

Мама целует тебя крепко. Прощай пока.

Миша

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.3.41, л. 10, 11).

[1] См. коммент. 1 к п. 12.

[2] У С. В. Чеховой начинался туберкулез легких.

14 К. С. Станиславскому

21.V.13 г.
[Петербург, Удельная]

Многоуважаемый, без конца любимый Константин Сергеевич, спасибо Вам за сочувствие, мама благодарит, она тронута самым искренним образом. Спасибо за маму. Как мы ни были готовы к смерти отца, но смерть его все-таки сильно поразила, может быть, потому, что последние шесть часов он ужасно страдал. Хотя доктор и уверял, что отец в бессознательном состоянии и ничего не чувствует, но я думаю, что он говорил это ради утешения, потому что едва ли у человека, находящегося в бессознательном состоянии, могут быть такие глаза, какие были у отца. Мне кажется, не будет такого времени, когда я забуду его лицо, а ведь, наверное, забуду. Маму мне удалось не пустить к отцу в комнату, и она почти не видела его страданий. Ровно два дня после его смерти я находился в странном состоянии: я чувствовал себя — мертвым отцом, холодным и закостенелым. Я чувствовал это настолько реально, что мне не казалось тогда это особенно ненормальным. И вот я думаю, что если бы можно было натренировать себя до степени такого усваивания зерна (я, несомненно, жил зерном отца), то лучшего и желать нельзя, и речи не может быть ни о каких штампах в таком состоянии. Я жил вполне так, как жил бы мой отец в эти два дня. Мое состояние было не нормально, потому что я чувствовал себя мертвым, но в спокойном состоянии, оно было бы безвредным, конечно, но настолько полным, что можно было бы прямо творить чудеса.

Как только дома все уляжется и успокоится, я поеду к Сергею Александровичу Адрианову. Еще в Петербурге Владимир Васильевич Готовцев купил мне историю литературы. Лето проведу плодотворно, буду читать, заниматься и поправлюсь физически.

Хочу с полной наивностью, совсем как бы заново (даже книжку куплю новую) прочесть «Ревизора», чтобы получить по возможности свежее впечатление, обновить тот осадок, который получается от прочитанного произведения, и тогда, как Вы сказали, буду жить Иваном Александровичем (Хлестаковым) [1].

Сейчас получили телеграмму от тети Оли, спасибо ей. Маме нездоровится, и она спит.

Вот, Константин Сергеевич, один вопрос: на днях мне пришла охота пожить Кобусом («Гибель «Надежды») и я не узнал себя, столько было нового и интересного для меня, но

когда я захотел повторить, то ничего не вышло. Как поступать в таких случаях? Целый сезон играл — и ничего интересного, вдруг роль сама собой обновилась, а на сцену не перенесешь. И жил я тем же, чем и прежде, так что и тут не за что ухватиться.

Мама с похорон отца лежит в кровати, и самой ей писать сейчас неудобно, она диктует, а я пишу:

Глубокоуважаемый Константин Сергеевич, я уже давно люблю Вас за Ваше теплое отношение к моему мальчику. Ваша ласка в горькую минуту была большим утешением. Забыть ее невозможно. Вы великий человек с великой душой.

Искренне преданная Вам *Н. Чехова.*

До свидания, Константин Сергеевич, я Вам напишу после того, как схожу к С. А. Адрианову.

Еще раз спасибо.

Мои почтительные поклоны Марии Петровне, Василию Ивановичу и Александру Леонидовичу.

Всегда Ваш *Миша*

Публикуется по подлиннику (Музей МХАТ, КС, 11157).

[1] В МХТ подумывали о возобновлении «Ревизора», сошедшего со сцены в 1911 г.

[1] М. П. Лилина, В. И. Качалов, А. Л. Вишневский.

15 М. П. Чеховой

[Не позднее 3 июля 1913 г. Петербург, Удельная]

Хорошая моя Машечка, был я на днях в Москве — искал квартиру. Четыре дня таскался по жаре в городе и похудел от злости. Нашел квартиру в Ермолаевском пер. около Патриарших прудов. Ты, Машечка, кажется, больше не будешь жить в Ермолаевском? Дом свой мы с мамой продали. Грустно уезжать из Удельной, я очень люблю это, в сущности говоря, скверное место. Бабушку целую много раз! Дай ей мясца-то кусочек, что уж![1] Тете Соне кланяюсь. До скорого свидания. Поклон моей Паше.

Миша.

Мама велела тебя очень, очень целовать.

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.3.41, л. 14). Частично приводится в кн.: Чеховские чтения в Ялте, с. 154. Датируется по почтовому штемпелю.

[1] Е. М. Чехова вспоминает, что Мария Павловна «увлекалась вегетарианством. [...] Миша и Володя (сын Ивана Павловича) постоянно над этим подтрунивали» (Чеховские чтения в Ялте, с. 155).

16 М. П. Чеховой

[Не ранее
1 июня 1914 г.
Москва]

Золотая, серебряная Машечка,
поздравляю тебя и себя и весь свет с радостью великой: я вернулся домой!

Действительно радость. Ты знаешь, Машечка, я измучился в поездке без матери, со своими перессорился (слегка) и материально поиздержался.

Иду в Киеве по Крещатику, вижу — пьяный мужик несет голодного, трясущегося такса, держит его поперек живота и во все стороны качается. Очевидно, украл где-нибудь и продает. Я, Машечка, купил этого пса и привез домой. Теперь мы обладаем двумя таксами. (Мужчиной и Женщиной.)

Когда будут щенята, прикажите одного Вам предоставить. Правда, родители будущих щенят не особо породисты, но ведь природа заботливо сохраняет вид, а потому она позаботится о том, чтобы дети наших таксов превзошли породистостью своих родителей. Так возьмите щеночка, Ваше сиятельство.

От Володьки [1] не имею никаких писем и сам не пишу ему ни черта. Мать кланяется, целует. Привет бабушке и тете Соне.

Простите, что обеспокоил письмом-с.

Ваш *Михрютка*

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.3.41, л. 16, 17). Отрывки приводятся в кн.: Чеховские чтения в Ялте, с. 153. Датируется по времени гастролей МХТ в Киеве, которые завершились 1 июня 1914 г.

[1] В. И. Чехов.

17 М. П. Чеховой

[Не ранее
5 сентября 1914 г.
Москва]

Машечка, хочу поделиться с тобой происшедшими за последние дни в моей жизни событиями. Дело в том, что я, Маша, женился на Оле, никому предварительно не сказав [1]. Когда мы с Олей шли на это, то были готовы к разного рода

неприятным последствиям, но того, что произошло, мы все-таки не ждали. Всех подробностей дела не опишешь, и я ограничусь пока главными событиями. Думаю, что тебя это интересует до некоторой степени. Итак, женились. В вечер свадьбы, узнав о происшедшем, приехала ко мне Ольга Леонардовна и с истерикой и обмороками на лестнице, перед дверью моей квартиры, требовала, чтобы Оля сейчас же вернулась к ней. Затем приезжал от нее Сулер с просьбой отпустить Олю к Ольге Леонардовне на короткий срок поговорить. Взяв с Сулера слово, что он привезет мне Олю назад, я отпустил. Спустя час Оля вернулась, и Сулер стал настаивать, чтобы я отпустил Олю до приезда Луизы Юльевны [2] жить к Ольге Леонардовне. Оля отказалась исполнить это.

Ольга Леонардовна звонила по телефону, и наконец в 4 часа ночи приезжает Владимир Леонардович [3] и просит ради Ольги Леонардовны вернуться Олю домой. Я предоставил решить это самой Оле, и та, наконец, решила поехать к тетке, чтобы успокоить ее. Это первый момент происшествия.

2-й момент.

Ольга Леонардовна утверждает, что я якобы болен сифилисом, и опирается на тебя и дядю Ваню [4]: вы-де сказали ей, что я сифилитик (так я слышал), — я ни минуты не сомневаюсь, что это ложь!

Луиза Юльевна приехала и услышала от Ольги Леонардовны о том, что я сифилитик, и, естественно, отчаянию ее не было конца. Я беседовал с Луизой Юльевной, и мне, по-видимому, удалось убедить ее в том, что я никогда не страдал этой болезнью, а наследственного сифилиса, как тебе известно, в чеховском роду тоже нет!!

Теперь я решил отпустить Олю с ее матерью в Петербург, чтобы там приготовить отца и объявить ему о случившемся. Вот в общих чертах главнейшие моменты истории.

Теперь несколько слов о себе. Прости, Маша, если нескладно пишу, но я в таком состоянии, что трудно требовать от меня складной речи.

Я не говорю о той массе оскорблений и волнений, которые мне пришлось и, вероятно, придется еще перенести, но истории с сифилисом я так не оставлю!

Прости же, Маша, что пишу тебе такое собой заполненное письмо, но что делать — переживаю острый момент.

Постарайся сохранить это письмо в тайне.

Будь здорова.

Мама целует тебя.

Твой племянник-сифилитик *Михаил*

Полностью публикуется впервые, по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.3.41, л. 18—21). Отрывки приводятся в кн.: Чеховские чтения в Ялте, с. 157—158. Датируется временем приезда в Москву Л. Ю. Книппер (ГБЛ, ОР, 331.77.32).

[1] Е. М. Чехова вспоминаст, что женитьба М. Чехова на О. К. Книппер «вызвала бурю негодования» у всех ее родственников. «Положение Ольги Леонардовны действительно выглядело очень неловким: родители доверили ей дочь, а она не усмотрела. [...] Кроме того, отец Оли занимал довольно важный пост в Петрограде, а Миша тогда был всего лишь маленьким актером «на выходах» (*Чехов М. П.* Вокруг Чехова; *Чехова Е. М.* Воспоминания. М., 1982, с. 263).

[2] Л. Ю.Книппер, мать О. К. Чеховой.

[3] В. Л. Книппер, дядя О. К. Чеховой.

[4] И. П. Чехов.

18 В. М. Игнатьевой

[Не ранее сентября 1914 г. Москва]

Вава, Вава! О, я свинья, о, неблагородный человек! Мучаюсь угрызениями совести за то, что не мог столько времени ответить. Вавочка, вымоли прощенье для меня у Неонилы Панкратьевны[1], Нюры[2] и у всех, вспомнивших меня. Да-с! Я действительно женат (пропустила Нюрочка партию!). Жена моя красавица! Ведь везет же таким курносым субъектам, как я! Матери моей, конечно, кажется, что я сделал подходящую партию, но тебе, Вава, скажу по секрету, что жена моя — не по носу табак (извини за грубость). Да, я думаю, нелегко тебе представить меня рядом с красавицей женой, семнадцатилетней изумительной женкой. Дуракам счастье.

Мать моя ждала Вас к себе и была огорчена, что не дождалась. Мать не теряет надежды видеть Вас. Она (и я) любит Вас, ждет и жаждет видеть. Глубокий поклон Михаилу Александровичу[3] и Пелагее Павловне[4].

Всех целую.

Твой *Мих. Чехов*

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2540, НП). Датируется по времени женитьбы Чехова на О. К. Книппер.

[1] Прозвище, данное Чеховым К. А. Орловой, тетке В. М. Игнатьевой.

[2] А. И. Катричева, двоюродная сестра В. М. Игнатьевой.

[3] М. А. Игнатьев, отец В. М. Игнатьевой.

[4] П. П. Игнатьева, мать В. М. Игнатьевой.

19 М. П. Чеховой

8 май [*1915 г. Петроград*]

Прекрасная Машечка,
твой гениальный племянник приветствует тебя и желает сказать, что принят он здесь у Олиных родных чудесно, только осталось сшить колпак, о котором ты говорила, и все будет в порядке. Далее: племянник твой настолько гениален, что к нему являлся интервьюер и 45 минут мучил расспросами. Между прочим, он сделал мне следующее предложение, которое я могу принять только с твоего согласия. Дело в следующем. Он сказал, что если я дам ему несколько писем Антона Павловича для его газеты (речь идет о «Биржевых ведомостях»), то кроме благодарности он предлагает мне большой гонорар. На это я ему ответил, что у меня есть письма Антона Павловича к моему отцу и что эти письма я отдал в твое распоряжение и без твоего согласия и разрешения не могу ими распоряжаться. Я обещал списаться по этому поводу с тобой, что, как видишь, и делаю[1]. Итак, Машетт, если найдешь возможным дать мне для «Биржевых» несколько писем к моему отцу, не изданных тобой или таких, которые ты почему-либо не будешь издавать, то я сочту себя богатым человеком и куплю тебе, на радостях, автомобиль.

Шутки в сторону, если, Машечка, можно, то не откажи, если же невозможно, то прости за беспокойство.

Сегодня Олины идут на «Сверчка».

Стремлюсь домой к маме, и если бы мне не было так хорошо у Олиных, то я давно погиб бы от тоски.

Письмо к Глаголину было своевременно отправлено. Напиши, что он ответил.

В ожидании Вашего сиятельного ответа

Граф *Михуиль Чехов.*

У Володьки на глазу здоровый ячмень! Ха-ха-ха-ха!........

Оля кланяется и целует тебя в одну щеку, а я в другую. Евочке попробуй поклониться.

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.3.41, л. 22—23 об.). Год устанавливается на основании интервью Чехова, опубликованного в «Биржевых ведомостях» 7 июня 1915 г.

[1] Получил ли Чехов разрешение М. П. Чеховой на эту публикацию, неизвестно, во всяком случае, письма А. П. Чехова в «Биржевых ведомостях» опубликованы не были.

20 М. П. Чеховой

[Лето 1915 г.
Москва]

Милая Маша, здравствуй!

Ты, конечно, не сердита на мя за то, что долго не писал тебе. Веришь ли, Маша, как хорошо ничего не делать! Сидим мы все трое хотя и в городе, но все же в отдохновенном состоянии. Капсульке моей не особо приятно сидеть в городе, ибо она мечтала о набросках где-нибудь этак в полях и лесах, но что делать, было бы ей не выходить за меня. Вышла бы хоть за Володьку (ведь он за ней ухаживал и предложение приезжал делать ейным родителям), но она предпочла разделить со мной мою славу, нежели быть «мировой судьихой». Очень советую Володьке идти на сцену [1] — во-первых, доходно, а во-вторых, легко. Кстати, скажи, пожалуйста, Володе, что, будучи в Петрограде, я не был у Михаила Павловича [2] по причине занятости. Мать моя очень тебе кланяться просит, и тебе, и бабушке, и Володе.

Твой *Михуель.*

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.3.41, л. 24, 25). Датируется по времени поступления О. К. Чеховой в Училище живописи, ваяния и зодчества.

[1] В. И. Чехов учился в это время на юридическом факультете Московского университета.

[2] М. П. Чехов.

21 М. П. Чеховой

3 $\frac{16}{V}$
[Москва]

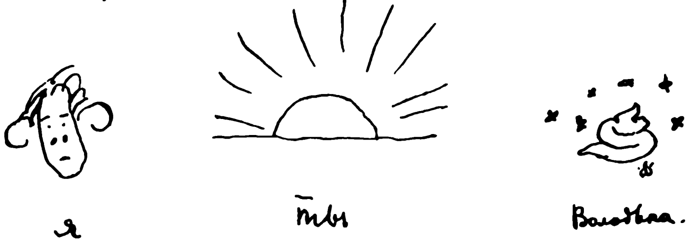
Считаю приятным долгом довести до сведения Вашего Сиятельства, что я жив, хотя и не совсем здоров. Ничего особенного, чуть простудился и исхожу соплей.

Дорогая моя Машечка, я тебя люблю, но умоляю — гони от себя этого вредного паразита Володьку! Он — сволочь. Мне известно, что он, сидя у тебя в Ялте, пишет московским девкам письма, в которых говорит, что ты, Маша, будто бы даешь за ним в приданое: Мисхор, Аутку, Алупку и Алушту. Он, конечно, может писать, что ему угодно, но мне жалко девок, да и честь твоя что-нибудь да значит.

Конечно, не мое это дело, но все же я бы посоветовал тебе посадить его около Евочки, и чтобы они доглядали друг за другом. Все же!

Очень я Вам завидую, что жизнь Ваша протекает на юге, среди природы и пр. Мы, грешные, тоже собираемся на дачу в Химки, но ведь Химки супротив Ялты — говно.

Маша, милая, целует тебя мать моя, жена и я сам. Большой поклон Сиятельной Еве[1], а Володьке скажи, что если он, подлец, не будет ни [...] писать, то я ему и кланяться не стану.



Прилагаемое при сем письмо, полученное нами по ошибке и распечатанное тоже по роковой ошибке нашей прислугой (она тоже Мария Павловна), пересылается Вам с миллионом извинений за ошибки.

С почтением

Ваш *Ибис*.

Черкни что-нибудь.

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.3.41, л. 26, 27). Частично приводится в кн.: Чеховские чтения в Ялте, с. 159.

[1] Е. Я. Чехова.

22 О. Л. Книппер-Чеховой

[*18 июля 1916 г.*
Петроград]

Ольга Леонардовна, здравствуйте! Приятно было получить от Вас письмо. К удивлению своему, замечаю, что с интересом жду появления моего дити[1]. А вдруг из меня выйдет превосходный отец? Скоро собираемся в Москву, погода уж очень плоха. Всего хорошего, Ольга Леонардовна. Приветствуйте, пожалуйста, Константина Сергеевича и, если увидите, Хмару.

Ваш *М. Чехов*

Публикуется по подлиннику (Музей МХАТ, К-Ч, 2760). Датируется по письму О. К. Чеховой О. Л. Книппер-Чеховой, припиской к которому оно является.

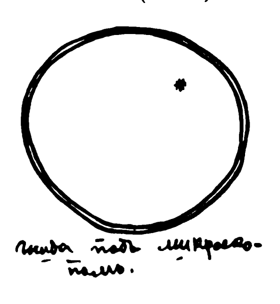
[1] 27 августа 1916 г. у Чеховых родилась дочь Ольга.

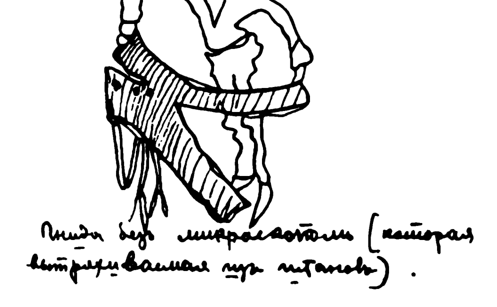
23 М. П. Чеховой

[1916 г.
Москва]

Гнидья тетя,
мне все известно! Но что ж... пусть, я привык, и только улыбаюсь, даже смеюсь![1] Одначе хотел бы знать, на каком основании Вы позволяете себе распространять слухи, что я «гнида»? Если Евочка называет меня «гнидой»[2], то она, очевидно, имеет на то основания, но Вы, Вы, которая...

Тем не менее мы все (мать, жена, я) приветствуем Вас.





Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.3.41. л. 28 и об.). В основной своей части приводится в кн.: Чеховские чтения в Ялте, с. 159. Датируется по помете С. М. Чехова на письме: «1916 г.».

[1] Чехов обыгрывает реплику Епиходова из «Вишневого сада».

[2] «Бабушка, Евгения Яковлевна, как-то в шутку, намекая на небольшой рост Миши и желая подчеркнуть его ничтожество, сказала: «Ну, разве ты человек? Ты не человек, ты гнида!» Это прозвище на некоторое время утвердилось за Мишей в узком семейном кругу» (Чеховские чтения в Ялте, с. 159).

24 **Г. Б. Городецкому**

17 февр. 17 г.
[Москва]

Многоуважаемый Григорий Борисович.

Посылаю Вам сказочку «История маленькой любви», о которой мы говорили по телефону, и кстати еще один рассказ: «Старухи»[1]. Очень обяжете, Григорий Борисович, если не откажетесь предложить их куда собирались.

Готовый к услугам *М. Чехов.*

P. S. Хочу написать и иллюстрировать еще сказку, не откажетесь от просмотра?

Публикуется впервые, по подлиннику (ГЦТМ, 376.1).

[1] Сказку М. Чехова «История маленькой любви» и рассказ «Старухи» обнаружить не удалось.

25 **И. Ф. Шаляпиной**

[Май 1917 г.
Москва]

Друг мой Иринушка, простите, что не писал. Получил все три Ваши письма. Очень, очень благодарю за Наливина. Я, собственно, давно уже написал Вам, но не мог отправить, так как чуть не каждый день играю на фабриках и заводах для и в пользу рабочих и пр. Устал, мечтаю в санаторий в Крюково. Много больных товарищей (по студии), приходится нести двойную работу. Я говорю, что на Вашем месте я мог бы сидеть дома и заниматься любимым делом. Только в этом смысле я и говорил. Мечтаю усиленно заняться летом, но боюсь, что это не удастся,— в санаторий поедут еще три студийца, как бы не стали часто навещать!

Добрая Иринушка, вопрос об энциклопедии не стоит поднимать. Если бы у меня хватило смелости, непременно пошел бы к Вам и воспользовался библиотекой Федора Ивановича.

Кате поклон[1].

До свидания, милая Ирина, пишите и не считайтесь с моими ответами.

А где Ваша сестра[2] и мама[3]? С вами?

Ваш *Мих. Чехов.*

Пишите еще, дорогая.

Володя нездоров, лежит.

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 912.4.1202, л. 2). Датируется по сопоставлению с письмом В. И. Чехова И. Ф. Шаляпиной от 5—11 мая 1917 г. (там же).

[1] Вероятно, имеется в виду Катя Горюнова, соседка Чеховых по Ялте, где в это время жила И. Ф. Шаляпина.

[2] Л. Ф. Шаляпина.

[3] И. И. Шаляпина.

26 И. Ф. Шаляпиной

[*Май 1917 г.*
Москва]

Иринушка, милая, наконец увидел в магазине эту очаровательную личность[1] и переправляю ее Вам. Аккуратен!

Еще раз спасибо за книги, но не смогу воспользоваться ими, так как 1-го уже буду в санатории. Адрес: Крюково, Николаевской ж. д. Санаторий. Мне. Пишите, не ждите моих писем.

Ваш *М. Чехов.*

Кланяйтесь Вашим и Гнидьим родственникам.

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 912.4.1202, л. 3). Датируется по сопоставлению с письмом О. Л. Книппер-Чеховой М. П. Чеховой от 17 мая 1917 г. (ГБЛ, ОР, 331.77.36).

[1] Письмо написано на обороте открытки с изображением Чехова.

27 К. С. Станиславскому

[*Не позднее*
31 мая 1917 г.
Москва]

Очень прошу Константина Сергеевича
прочесть письмо лично.

Многоуважаемый Константин Сергеевич,
письмо мое имеет несколько целей. Во-первых, должен извиниться перед Вами за уход с репетиции «Чайки» и дать по этому поводу некоторые разъяснения. Приблизительно года 2 $^1/_2$ я страдаю неврастенией в довольно тяжелой форме (по выражению врачей), за последнее же время дело ухудшилось настолько, что, по мнению врача, «болезнь прогрессирует и при неблагоприятных условиях может грозить рассудку». Это было для меня неожиданностью. Проявляется мое состояние в том, что я постоянно волнуюсь, испытываю страх, как днем, так и ночью (во сне), и болевые ощущения в области сердца и пр. До сих пор я успешно

боролся с собой и удачно скрывал все это от студийцев и вообще театральных лиц. В последнее же время многие узнали об этом и, в большинстве случаев, приняли грубо и насмешливо, что делает совсем невыносимым присутствие среди них. Раз уж обнаружилось то, что я старался до сих пор скрыть, то я хочу, чтобы прежде всего узнали об этом Вы, и узнали от меня самого. Пишу я Вам все это, во-первых, в виде оправдания и объяснения моего ухода с репетиции, а во-вторых, ради избавления себя от ложных и шуточных рассказов на мой счет, которые Вы можете услышать. Прошу Вас, Константин Сергеевич, не подумать, что я ради оправдания преувеличиваю что-нибудь в своей болезни. Все, что я написал, и, может быть, даже больше того, Вам смогут рассказать жена моя и доктор. В течение всего времени болезни я прилагал и прилагаю много усилий к борьбе с собой и всегда достигаю хороших успехов в этом смысле.

Вторая цель письма такова: есть одна талантливая пианистка, некто С. И. Коган. Девушка очень серьезная и умная (ум у нее мужской). Она умоляет меня обратиться к Вам с просьбой разрешить ей быть близкой к театру и к репетициям, для того чтобы изучить Вашу Систему и приложить ее принципы к музыкальному творчеству. Девушку эту я знаю давно, знают ее также несколько лиц из нашего театра. Может быть, она была бы полезна Вам, Константин Сергеевич, в смысле изложения Системы или вообще в каком-нибудь смысле в этой области. Для понимания Системы она сама с невероятным усердием делает всевозможные упражнения (знакомство ее с Системой ограничено пока моими рассказами и записками и, кажется, рассказами Н. О. Массалитинова). Затем она хочет также проверить у Вас те достижения в области музыки, которые она приписывает маленькому знакомству с Системой [1].

Третья цель: молодой писатель Ф. Р. Яроши хочет *научиться писать пьесы,* для этого он находит необходимым изучение актерской работы и вообще условий и способов театрального творчества. Просьба его сводится к тому, чтобы Вы разрешили ему изучать театральный духовный механизм, присутствуя на репетициях.

Простите, Константин Сергеевич, есть еще четвертая просьба: брат мой, Володя Чехов (Ивана Павловича сын), просит принять его в сотрудники [2]. До сих пор я уговаривал его не обращаться к Вам с этой просьбой, но теперь появилось одно особое обстоятельство, которое заставляет меня передать Вам его просьбу (и косвенно просьбу Ивана

Павловича). Дело в том, что он должен будет в ближайшее время, не кончив университета, отправиться на войну. Если же он будет лицом, причастным к театру, то положение его несколько изменится в этом смысле.

Я бы не позволил себе *писать* Вам обо всем этом и передал бы лично, найдя Вас в театре, но так как эти дни я не выхожу один на улицу, а жена моя не может всегда провожать меня (она поступила на службу), то я волей-неволей должен писать Вам.

Еще раз простите, Константин Сергеевич.

Любящий Вас *М. Чехов*

Публикуется по подлиннику (Музей МХАТ, КС, 11159). Датируется предположительно концом сезона 1916/17 г., который приходился на 31 мая 1917 г. Уход Чехова с репетиции «Чайки», по-видимому, произошел весной, так как начатый в сентябре 1917 г. Журнал репетиций такого факта не фиксирует.

[1] Откликнулся ли Станиславский на просьбу Чехова, неизвестно; тем не менее в Журнале репетиций отмечен факт присутствия С. И. Коган на лекции Станиславского в Первой студии 24 сентября 1917 г. (Музей МХАТ, КС, 13776).

[2] В. И. Чехов был зачислен в сотрудники МХТ. О. Л. Книппер-Чехова писала М. П. Чеховой 2 сентября 1917 г.: «Вчера узнала от Миши с Олей, что Володя поступил к нам в сотрудники» (ГБЛ, ОР, 331.77.37).

28 А. И. Чебану

[*Не позднее 1 августа 1917 г. Крюково, Московской губернии*]

Конечно, смело с Вашей стороны, господин, так свободно обращаться с гениями, но... пренебрегу! Отвечаю Вам на письмо Ваше наглое по пунктам.

1) Грелку Вашу употребляем [...], но она цела.

2) Поганый пачпорт Ваш прилагаю.

3) За выписку (по части сказки) очень, очень благодарю. Загорелся я очень, прочитав выписку. Тему решил переменить. Возьму больше воздушности, поэтичности и пр.

4) Докторицу целовал. Она очень заинтересовалась твоей жизнью (!?)

5) Моя [...] завтра уезжает неожиданно в Ялту! Во, брат.

6) Кланяются тебе весьма: Аркадий[1], жена моя, [...], Нюша, доктора и прочая сволочь.

7) 12-го числа нас всех в... из санатория. А грустно.. Хорошо здесь.

8) Если вздумаешь изучать психологию, либо логику, либо что касающееся искусства, то не читай всего, что попадет под руку,— это портит вкус и делает салат в голове. Не бери также вещей сложных, не ознакомившись предварительно с элементарными.

9) Люблю тебя, Саша, по-прежнему. Целую.

10) Армянин опять живет у нас, только в шикарной комнате в 1-м корпусе, и его, слава богу, почти не видно.

11) Сегодня утром, выходя из сортира, с шумом растворил дверь и до умопомрачения испугал проходившую мимо старушку. Ржу до сих пор по этому случаю.

12) Прощай, Сашенька. Белье твое у нас.

13) Твой *Мих. Чехов*.

Публикуется по подлиннику (Музей МХАТ, ф. М. Чехова, 7248). Датируется по сопоставлению с письмом Е. Б. Вахтангова А. И. Чебану от 3 августа 1917 г. (*Вахтангов Е. Б.* Записки. Письма. Статьи. М.— Л., 1939, с. 86—88).

[1] А. С. Бессмертный.

29 К. С. Станиславскому

[*Не ранее 13 декабря 1917 г. Москва*]

Многоуважаемый Константин Сергеевич,
я не считаю возможным как бы то ни было оправдаться перед Вами после всего того, что произошло на «Потопе» [1], тем более что ничего нового сравнительно с тем, что Вам обо мне известно, я прибавить не могу.

Если вы, Константин Сергеевич, придете к заключению о необходимости удаления меня из театра, то моя просьба, мольба к Вам, будет заключаться в том, чтобы Вы не лишали меня жалованья *немедленно, сейчас,* пока я не найду себе какого бы то ни было источника к материальному существованию.

Простите, что не могу сам приехать к Вам и пользуюсь услугами друга моего Аркадия Соломоновича Бессмертного.

Глубоко уважающий Вас *Мих. Чехов*

Публикуется по подлиннику (Музей МХАТ, КС, 11170). Датируется по сопоставлению с фактом ухода Чехова со спектакля «Потоп», который произошел 13 декабря 1917 г..

[1] О. Л. Книппер-Чехова писала М. П. Чеховой 6 января 1918 г., что Чехов «после 1 акта, увидев солдат на площади, так испугался, что убежал в гриме домой, и пришлось выдавать деньги публике, так как кончить спектакль не могли» (ГБЛ, ОП, 331.77.39).

30 М. П. Чеховой

[Не ранее 13 декабря 1917 г. Москва]

Дорогая Маша!

Ты убита жестоким происшествием. Ужасно. До нестерпимости жаль дядю Ваню и тетю Соню. Думаю, что милый Володюшка был немного расстроен психически. Хотел бы видеть тебя, поговорить с тобой.

Живу плохо. С театром нелады, с Олечкой разошелся.

Целую крепко, крепко.

Твой *Миша*

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316. 3. 41, л. 29). Датируется по сопоставлению с днем самоубийства В. И. Чехова, которое произошло 13 декабря 1917 г.

31 К. С. Станиславскому

[Не ранее 13 декабря 1917 г. Москва]

Многоуважаемый, бесконечно любимый Константин Сергеевич! Я совершенно беспомощен, для того чтобы как-нибудь позволить себе выразить мое чувство к Вам за Вашу доброту ко мне. Я, впрочем, понимаю, что этого совершенно и не нужно. Единственно, что я могу пока сделать,— это усиленно заняться своим здоровьем, чтобы со временем на деле оправдать свой поступок перед Вами и театром.

Сегодня мои попытки выйти на улицу не увенчались успехом. Но в ближайшие дни я, проследив часы Вашего присутствия в студии, явлюсь туда к Вам.

Немедленно дам знать д-ру Сегалову о полученном мною отпуске [1], возьму у него подробные наставления относительно лечения.

Письмо к студийцам и свидетельство д-ра Сегалова направляю, конечно, к Вам.

Очень благодарен, Константин Сергеевич, за все.

Преданный *Мих. Чехов*

Публикуется по подлиннику (Музей МХАТ, КС, 11171/1
Датируется по сопоставлению с п. 29.

[1] Чехов получил на полгода отпуск из театра и студии с 1 января 1918 г. (ГБЛ, ОР, 331.77.39).

32 **Коллективу Первой студии МХТ**

*[Не ранее 13 декабря 1917 г.
Москва]*

Студийцы.

Поступок мой с этической точки зрения никак не может быть оправдан. *Виноват перед студией безусловно.* **Виноват и ИЗВИНЯЮСЬ.**

Но вам, студийцам, каждому в отдельности, предлагаю взглянуть на дело и с других точек зрения.

Мих. Чехов.

Благодарю за отпуск. Воспользуюсь им должным образом.

Публикуется по подлиннику (Музей МХАТ, КС, 11171/2). Приложено к п. 31.

33 **И. Ф. Шаляпиной**

*[Не позднее 25 января 1918 г.
Москва]*

Милая Иринушка, ничего не могу сообщить о Володе. Да Вы, вероятно, уже имеете теперь сведения о нем.

Будьте спокойны и бодры, милая.

Живу я скверно.

Ваш *М. Чехов.*

Будем говорить при свидании.

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.4.1202, л. 4). Датируется по почтовому штемпелю.

34 **К. С. Станиславскому**

*[Не ранее 16 июня 1918 г.
Москва]*

Здравствуйте, многоуважаемый Константин Сергеевич!

Бог знает сколько времени не удается увидеть Вас, и даже по телефону не могу позвонить (телефона у меня теперь нет). Не знаю, как Вы живете, как себя чувствуете. Театральных людей никого не вижу, а потому и сведений ника-

ких не имею. Вчера нашел поблизости телефон, позвонил Вам, но Ваш аппарат не работает.

Я женился, Константин Сергеевич. Что-то на Синюю Бороду похоже. Женился и перебрался на новую квартиру. Образ жизни прежний. Увлекся уроками[1], но чувствую, что отстал от Вас сильно и не знаю, что нового в Системе. Хочу узнать страшно, да и нужно для себя и для учеников, но как узнать, ума не приложу. Мое так называемое нездоровье, а может быть, просто трусость по-прежнему держат меня дома. Попытки выходить на улицу сопровождаются надоедливыми неприятными явлениями.

Соскучился по Вас ужасно, дорогой мой Константин Сергеевич, все вижу Вас во сне.

Появилось общество «Сороконожка»[2], может быть, Вы о нем слышали что-нибудь, я вздумал тоже принять в нем участие по театральной части, благо, близко к моей прежней квартире было, но уж очень они легкий жанр избрали, так что не удовлетворился.

Простите, Константин Сергеевич, что отнимаю у Вас время письмом.

Желаю Вам всего самого лучшего.

Мать просит передать Вам поклон.

Ваш любящий *Мих. Чехов*

Марии Петровне глубокий привет.

Новый адрес: Покровка, Введенский пер., д. 14, кв. 16. Оля живет в Москве, отправила дочь[3] в Сибирь и не имеет оттуда никаких известий. Страшно волнуется.

Публикуется по подлиннику (Музей МХАТ, КС, 11169). Датируется на основании женитьбы Чехова 16 июля 1918 г. на К. К. Зиллер.

[1] В начале 1918 г. Чеховым была создана студия, занятия которой проходили у него на квартире.

[2] Литературно-театральное общество «Сороконожка» было основано в 1918 г., при прямом участии Чехова. В том же году вышел единственный номер журнала «Сороконожка». В нем были опубликованы: статья Чехова «Отдельные мысли», стихи П. Г. Антокольского, статьи П. А. Аренского, Ф. Яроши и другие. В театре «Сороконожка» работали Чехов, О. К. Чехова, А. П. Зуева, Н. П. Баталов и другие. Существовал несколько месяцев и был популярен в рабочих районах Москвы. Большим успехом пользовался водевиль «Пишо и Мишо», в котором играли Чехов и Баталов.

[3] В мае 1918 г. Л. Ю. Книппер увезла дочь Чехова в Барнаул.

35 М. П. Чеховой

[*Лето 1918 г.*]

Маша, Маша, милая, дорогая! Ура, урра! Неожиданно и потрясающе! Что значит, что ты приехала? Радуюсь, жажду видеть тебя, Маша моя ненаглядная. Горжусь, что остановилась у нас, прошу тебя — живи у меня в комнате, делай что хочешь, распоряжайся в ней по вкусу своему и считай ее своею до скончания века. Как бы узнать, на какой ты срок приехала, увижу ли я тебя? Много новостей у меня и тебя. Мои-то ты уже, наверное, узнала все, а твои еще впереди. Урррa! Будь здорова, милая Маша. До скорейшей встречи. Если будет оказия сюда — черкни хоть 1/2 словечка.

Твой, твой *Михрютка.*

Жена моя (№ 2) хочет видеть тебя и познать твою доброту. Доставим ей это удовольствие. А?

Марии Павловне Чеховой от ея Михрютки.

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2540.1.369, л. 4 и об.). Датируется по времени женитьбы Чехова на К. К. Зиллер.

36 К. С. Станиславскому

[*Не ранее марта 1919 г. Москва*]

Многоуважаемый Константин Сергеевич,
пишу Вам о волнующем меня сейчас обстоятельстве, потому что не хочу откладывать до личного свидания с Вами. На днях я слышал в театре беседу нескольких лиц, которые, опираясь на Вас и на меня, скверно ругали Смышляева за то, что он украл якобы у меня записки мои по системе и без моего ведома отдал их в печать[1]. По поводу услышанного я вспомнил, как именно я рассказал Вам об этом неприятном случае, и ясно понял и сознал при этом свою вину, которая заключается в том, что, рассказывая Вам, я по слабости своей и, может быть, по некоторым другим побуждениям не высокого морального качества слишком обелил себя перед Вами и постарался вину по возможности перевести на Смышляева. Считаю себя обязанным, как перед Смышляевым, так и перед Вами, Константин Сергеевич, повторить неприятное происшествие, о котором идет речь, с полной искренностью и правдивостью, как для того, чтобы избавить Смышляева

от незаслуженного тяжелого обвинения, так и для того, чтобы восстановить его в Ваших глазах как человека вполне порядочного. Кроме того, я чувствую себя виноватым и перед Смышляевым.

Дело было так: Смышляев отдал статью мою в журнал, *сообщив* мне об этом. Я дал на то свое согласие с условием, чтобы корректуру мне непременно прислали для поправления. Корректуру я, действительно, получил, но, отнеся ее в редакцию, я узнал от редактора, что никаких серьезных изменений уже сделать по типографским условиям нельзя, и мне пришлось ограничиться несколькими вымарками. Очевидно, что Смышляев, позаботившийся, согласно своему обещанию, о присылке корректуры, не смог учесть типографских и редакторских технических условий; он не мог, как мне кажется, и изменить что бы то ни было в ходе издательских действий. Принеся мне корректуру, Смышляев не мог знать о том, что корректура хотя и посылается, но исправлена быть не может.

Особенно прошу Вас, Константин Сергеевич, отнестись к этому письму как можно сердечнее, ибо как Смышляев, так и я очень страдаем (каждый по-своему, разумеется).

Нужно ли мне еще извиняться, Константин Сергеевич.

Мих. Ал. Чехов

Публикуется по подлиннику (Музей МХАТ, КС, 11160). Датируется временем выхода в свет журнала «Горн».

[1] Речь идет о публикации статей Чехова «О системе Станиславского» и «О работе актера над собой (по системе Станиславского)» в журнале «Горн» (1919, кн. 2/3 и 4; см. наст. изд., т. 2).

37 К. С. Станиславскому

*[Не ранее
16 апреля 1920 г.
Харьков]*

Многоуважаемый
Константин Сергеевич,
хочу непременно сам написать о том, что сообщит Вам лично Вахтангов. Дело в том, что я вернулся в студию[1]. Страшно увлечен ролью, которую придется играть (Эрик XIV, Стриндберга), и постановкой, порученной мне студией (Интермедии Сервантеса). О постановке я мечтал давно.

Работа над Эриком должна меня утешить и вознаградить за неудачи с Треплевым, Хлестаковым и... с Фомой![2] Фому я, вероятно, никогда не забуду. Ведь я давно уже не работал

с тем, чтобы окончить работу, а, возвратясь в студию, я верю именно в то, что, начав работу над ролью, я окончу ее — сыграю Эрика.

Не подумайте, ради бога, Константин Сергеевич, что я хочу что-нибудь плохое сказать о театре, боже сохрани. Театр всегда был ко мне хорош, я только говорю, что обстоятельства складывались так неудачно, что я в театре не закончил ни одной значительной роли, а потому не имею и веры в возможность удачи в дальнейшем.

Чувствую себя не особенно хорошо, но рад, что в Харькове, — в Москве мне было бы хуже. Еду в Кисловодск и с жадностью мечтаю об отдыхе.

Не хочу больше утруждать Ваше внимание. Желаю здоровья и всего, всего хорошего.

Жена приветствует Вас.

Любящий вас *М. Чехов*

Публикуется по подлиннику (Музей МХАТ, КС, 11161). Датируется временем гастролей Первой студии в Харькове, которые начались 16 апреля 1920 г.

[1] Актеры Первой студии состояли на балансе МХТ. Весной 1919 г., когда в театре организовались три самостоятельные группы на федеративных началах, Чехов выбрал группу актеров МХТ, продолжая играть в спектаклях студии. Весной 1920 г. он перешел в труппу Первой студии.

[2] Чехов прекратил репетировать роль Треплева в январе 1918 г. в связи с болезнью. Постановка осуществлена не была. В августе 1919 г. он был назначен на роль Хлестакова. Актерами было проведено 72 репетиции (на двух из них присутствовал Немирович-Данченко, на одной — Станиславский). Станиславский возобновил репетиции «Ревизора» в ноябре 1920 г. На роль Фомы в «Селе Степанчикове» Чехов был назначен в 1915 г., но театр, идя навстречу желанию И. М. Москвина, передал эту роль ему.

38 Правлению Студии имени М. А. Чехова

10 окт. 21 г.
[Москва]

Дорогие друзья!

Перегруженный в настоящее время работой в Художественном театре, 1-й студии Художественного театра и новой работой в директории Художественного театра, я не могу посвятить студии в ее теперешний тяжелый период организационной и художественной работы столько времени, сколько считаю нужным, и должен оставить руководительство студии.

Считая коллектив студии работоспособным и желая сохранить его, я горячо рекомендую привлечь к участию в строительстве студии Александра Александровича Гейрота, человека, единственно которому я безусловно верю, которого мы все знаем как опытного педагога и который к тому же имеет организационный опыт в своей работе по созданию Государственного института музыкальной драмы в качестве помощника директора.

Оставаясь всей душой с вами, я, разумеется, всегда буду содействовать вашему художественному развитию [1].

Ваш *Мих. Чехов*

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.2.66, л. 1 и об.).

[1] С августа 1922 г. студия Чехова прекратила свое существование.

39 Андрею Белому

[*Не ранее 15 октября 1921 г. Москва*]

Глубокоуважаемый Борис Николаевич!

Я в настоящее время очень интересуюсь д-ром Штейнером и в связи с этим имею ряд вопросов, на которые очень хотел бы получить ответ лично от Вас.

Ради бога, простите за беспокойство и разрешите мне прийти.

Искренне уважающий Вас *Мих. Чехов*

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 53.1.291, л. 1). Датируется ориентировочно по времени знакомства Чехова с Андреем Белым.

40 Вл. И. Немировичу-Данченко

19/XI 21 г.
[*Москва*]

Многоуважаемый Владимир Иванович!

Никак не могу оправдать себя перед Вами и театром и готов признать свою небрежность или, вернее, излишнее доверие к устроителям тех двух концертов, на участие в которых я согласился. Один из этих устроителей — П. Лучинин, другой — Акимов (оба старые устроители). Афиши, о которой Вы, Владимир Иванович, пишете, я не видел. Завтра же найду ее и немедленно откажусь от

участия в этом концерте. Впредь буду осторожнее относиться даже к таким лицам, как Лучинин и Акимов.

Боюсь, Владимир Иванович, что это анонс о каком-нибудь концерте, на который я вовсе и не давал своего согласия.

Отказ свой я буду мотивировать так, как предлагаете это сделать Вы.

Готовый к услугам *Мих. Чехов*

Публикуется по подлиннику (Музей МХАТ, Н-Д, 6221).

41 С. С. Димант

26/XII 21 г.
[*Москва*]

В ответ на Вашу просьбу могу сообщить Вам следующее:

1) *Единственным* материалом при изучении Хлестакова мне служило только то, что написано *самим Гоголем* о «Ревизоре» вообще и о Хлестакове в частности (его письма, характеристика, первоначальные редакции «Ревизора» и пр.).

2) Всеми силами я старался отвлечься от того, что составляет традиционное толкование Хлестакова (в истории литературы и на сцене). Это дало мне возможность непредвзято воспринять личность *гоголевского* Хлестакова.

3) Постарался найти *оправдание* всему тому, что делает Хлестаков (ибо нельзя сыграть ни одного образа, не простив ему его недостатков и не найдя того первоисточника их, в котором они, как это ни кажется странным, чисты и непорочны).

4) Значительную роль во всякой постановке играет влияние режиссера (нисколько, впрочем, не стесняющее актера). В данном случае — влияние К. С. Станиславского, ставившего «Ревизора».

5) Весь этот материал я отправил в «подсознание» (так говорят актеры нашего направления) и по прошествии известного времени я получил того Хлестакова, которого Вы видели.

Вот и все. Моя работа, следовательно, свелась к тому, чтобы сгруппировать материал, взятый из первоисточника, очистить его от всяких примесей и предоставить подсознанию своему сделать с этим материалом то, что оно в состоянии сделать с ним.

Все же, что я мог бы теперь сказать о моем Хлестакове, это было бы такое же суждение со стороны, как и всякое другое.

Не знаю, ответил ли я на Ваш вопрос.

Благодарю за серьезное внимание, оказанное Вами моей работе.

Мих. Ал. Чехов

Публикуется по подлиннику (Музей МХАТ, КС, 7240). Впервые — в кн.: Советский театр. Документы и материалы. 1921—1926. Л., 1975, с. 147.

42 О. М. Чеховой

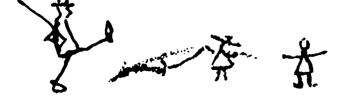
*[18 июля —
16 августа 1922 г.
Берлин]*

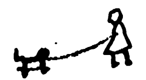
Моя дорогая мордашка, Абжорка, Пискарь... Здравствуй! Скоро приеду, и если узнаю от Бабы [1] и Лидки [2], что девчонка вела себя хорошо и отца своего не забывала, — тогда поцелую мордашку в носик, в обе щечки и в губки.

Примите уверение в совершенном почтении и преданности.

Отец.

Ходит господин Чехов по улицам, смотрит по сторонам и думает: нет... нет... нет лучше моей курносой девчонки никого даже в таком большом городе, как Берлин.






Публикуется по подлиннику (ГБЛ, ОР, 331.104.41). Датируется по времени пребывания Чехова в 1922 г. в Берлине во время гастролей там Первой студии.

[1] Л. Ю. Книппер.

[2] Очевидно, домашняя работница Л. Ю. Книппер.

43 А. А. Гейроту

*[Не ранее
19 сентября 1922 г.
Москва]*

Саша! Ответ тебе будет! До сих пор не мог написать — понятно почему. Разговор будет. Что касается письма [1]:

1) Не обеляю себя ни минуты. Борюсь с черным.

2) Многого не понимаю.

3) За много благодарен и принимаю к сведению в самой глубине души.

4) Неужели ты не понял, в каком смысле идет речь о «власти» и доколе эта «власть»?

Сегодня (11 час.) — должен быть решительный момент. О том, что цветок нельзя «расцветать» руками, понял и принимаю.

Будь сегодня.

P. S. Взять театр — это значит остаться на «многие лета» без «идеологии». А если вся моя затея преждевременна, то лучше театр взять.

Будь сегодня.

М. Чехов

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 997.1.174, л. 3 и об.). Датируется по времени возвращения МХАТ 2-го из заграничной поездки и по сопоставлению с черновиком письма А. А. Гейрота Чехову (ЦГАЛИ, 997.1.79,л. 1—2).

[1] А. А. Гейрот писал Чехову в сентябре 1922 г., вероятно, в связи с проходившими в это время собраниями в Первой студии, на одном из которых Чехов был избран директором студии: «Тебе лестно быть на коне, тебе поют гимны товарищи, в особенности женщины, а ты все это принимаешь. [...] Поэтому мой совет — иди строй в стороне, на чистом месте, там, где ты сам будешь свободен от необходимости делать из себя — одновременно с прекрасной работой — какого-то монарха, диктатора, словом, лицо, ни с какой стороны не вяжущееся с твоими замыслами и тебе чуждое. [...] Для меня, например, ясно, как рядом с прекрасным, к чему ты стремишься последнее время, ты сохранил как опору в жизни (с точки зрения твоего прекрасного светлого) плохое, черное. Ты как бы сидишь на черном коне в белых латах [...]. Но, раз ты поднял завесу, назад идти нельзя. Я помогу, думаю, что Смышляев не откажется тоже. [...] Не торопись уходить из студии, порвав связь с людьми, где ты вырос, благодаря которым ты стал тем, чем ты стал,— ты рискуешь очень многим. Но и не распускай бутона пальцами, дай ему распуститься самому, иначе он увянет. Студия увянет, если ее не беречь. Насилием ничего никогда не добьешься». (Подробнее об обстановке в студии в это время см. Летопись М. Ч.)

44 Вл. И. Немировичу-Данченко

[*Не ранее 18 ноября 1922 г. Москва*]

Глубокоуважаемый Владимир Иванович!

С большой тоской прочел Ваше письмо [1]. Давно мучаюсь сам тем, о чем Вы пишете. Мучаюсь как за других, так и за

себя самого. Ничем не могу оправдать ни студийцев, ни себя. Вчера смотрел спектакль «Эрик», будучи под впечатлением Вашего письма, и пришел почти в отчаяние оттого, что увидел своими глазами все то, о чем Вы пишете! Ясно понимаю: так оставить этого нельзя. Решил сделать *все, все*, что в моих силах, для того чтобы вернуть спектаклям студии их настоящий, прежний смысл и значение. Увидел и осознал вчера бессмыслицу *такого* учреждения.

А если я не смогу восстановить студию? Тогда не знаю, что делать. Ваше письмо мне настолько открыло глаза, что мириться с таким положением дел я уже не могу.

Благодарю Вас, Владимир Иванович.

Уважающий Вас *Мих. Чехов*

Публикуется по подлиннику (Музей МХАТ, Н-Д, 6225). Датируется на основании посещения Чеховым одного из спектаклей «Эрик XIV», в котором заглавную роль исполнял его дублер А. А. Гейрот (в ноябре спектакли шли 17, 22, 24 и 28-го).

[1] По свидетельству Ф. Н. Михальского, Немирович-Данченко писал Чехову после «Двенадцатой ночи», которую он смотрел 15 ноября 1922 г., знакомясь с состоянием спектаклей Первой студии с целью их переноса на основную сцену МХАТ ввиду того, что труппа театра гастролировала за границей (Музей МХАТ, ф. Ф. Н. Михальского).

45 А. А. Гейроту

[Не позднее 28 января 1923 г. Москва]

Милый Саша,
я прошу тебя лично и частным образом — приходи *на юбилей* непременно. На днях напишу тебе большое письмо. Не порть юбилея всем и мне в частности. Мы скоро объяснимся. На все, что ты пишешь[1], я отвечу и еще многое напишу *по существу*. Подожди немного и приходи на юбилей. *Прошу, прошу.*

Лидия Дмитриевна[2], вероятно, уже получила приглашение. Все наши жены получат.

Твой *Мих. Чехов*

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 997.1.174, л. 1). Датируется по времени празднования десятилетия Первой студии, которое отмечалось 28 января 1923 г.

[1] См. коммент. к п. 43.

[2] Л. Д. Дьяконова.

46 А. И. Чебану

[30 июля 1923 г.
Берлин]

Досточтимый и многоуважающий друг наш
Александр Вильямыч! [1]

А также и миниатюрная очаровательница дочь Ваша Мария! [2] Привет, привет, привет Вам наш и глубокий бабы нашей Аксиньи! [3]

Конечно, Вам легко, Александр Магистрыч, с таким черепком жить — Вы к нему привыкли, так как он — Ваш, а нам, простым окружающим Вас людям, иногда очень и очень трудно приходится! Например: Вы изволите писать, что в письме Вашем содержится пятнадцать якобы вопросов. Я же утверждаю, что их много больше, и для того, чтобы обстоятельно на них ответить, понадобилось, как Вы это и сами заметите, девятнадцать пунктов. А Вы говорите: черепок. Извольте читать по порядку.

1. Прибыв в Ревель [4], узнали, что Марк Ильич [5] ничего для концерта нашего не сделал, ибо наступление национальных торжеств [6] препятствует устройству русских концертов. Мы повесили носы. Живем в миссии, проживаем деньги и с трудом и тоской переводим «концертную» психологию на обыденную. Иван Николаев [7], который у нас за геройские поступки назван атаманом (а мы его шайка), ругает на чем свет бедного Марка. Марк оправдывается, но слабо. На душах тоскливо и немного злобно. Но вот... атаман куда-то исчезает с Ярославом Воиновым (помнишь его?) и чудодейственным каким-то способом устраивают концерт в помещении гимназии, без афиш, не официально и пр. и пр. Карлушу сажают продавать билеты, из шайки — кто печатает программы, кто пишет номерки для стульев, кто стулья эти таскает, атаман сам строит подмостки и т. д. Словом, работа кипит, настроение... смешное и веселое, приятно, что все делаем сами, что нет «театра», нет официальных лиц и прочаго [...]. Ежеминутно справляемся, как идет продажа... трепет приятный в [...]. Атаман показал тут свои великолепнейшие качества всякого рода. Словом, концерт в конце концов состоялся и прошел *блестяще*! Сверх ожидания. Не столько мы блистали, сколько нас блистала публика. Успех! Зал был пере-переполнен. Собрали пустяк — ибо зал маленький, но морально приятно. Вот Вам ревельские дела.

2. Морем ехали все, кроме меня и Марка. Но и наши все проехали великолепно. Я ехал чудесно в спальном вагоне,

с крохотным ручным чемоданчиком — налегке. А все вещи с Ксенией Карловной на пароходе. Марк норовил ехать «подешевле», а потому я видел его только на больших станциях да в таможнях.

3. С лечением моим обстоит дело так. Показался я профессору[8]. Поглядел он и говорит: «Что же, говорит, отец Аркадий, плохо!» Я обомлел... «Вступит ли, говорю, господин профессор?» «Да, очень, говорит, запустили, о. Аркадий, не знаю, говорит, что и делать!» Подумал, подумал да и говорит: «Первое — это курить бросать! А второе — это неделя испытания. Через неделю вам ответ дам — что, дескать, возьмусь лечить или же нет». Я пуще прежнего! «Как хотите, говорю, пытать — пытайте хоть неделю, хоть две, а курить бросить не могу! Акушоры!» «Ну, говорит, тогда не мое дело, обратитесь в город, к адвокату». А тут Карла наседает: «Бросай да бросай курить! А то зачем, дескать, я тебя, дурака, к заграничному доктору везла...» и прочее такое. Ну, *бросил курить*!!!! Прошла неделя. Пытать кончил и говорит: «Гохт дей данк... лечить буду». Урра! И действительно лечит, и действительно я теперь могу *тончайшую ноту взять*!

«Не кажется, а есть, о королева» — это я, простите, все больше на *тонком* голосе выводить люблю...

4. С Немировичем виделся один раз[9]. Был вызван к нему Берсенев и я. Зачем он нас вызывал, так я и не понял. Но мы с Берсюткиным загнули Немирову: «Предлагаем, дескать, Вам в любое время постановку в студии. Возьметесь?» Взялся старик, только... пьесу надумать не может. Ну, лет через надцать надумает. Ладно, когда бы ни пришел поставить — все хорошо.

5. К. С. не видал еще и даже, признаться, не знаю, где он[10]. Бондырева тоже не видал и не знаю, где он.

6. Подгорный, Берсенев, Цибульский — в Париже! Пишут оттуда восторженные письма (особенно Берсенев). Пишет, что так там хорошо, что даже спать ложиться жалко. Будут в России вовремя.

7. Пыжова предпочла Америку — доллары[11]. И еще говорит, что, если бы я сам приказал ей поехать в Россию, она бы поехала, а так как с ней говорил не я, а Берсенев (я поехал к профессору), то она склонилась к Америке! «Вообще же в Америку ей очень, очень хотелось» (ее приблизительно слова). Я считаю, что студия может быть оскорблена поведением и тоном Пыжовой. Не хочу даже писать о ней!

В то время как с ней говорил Берсенев, у нее уже был подписан контракт в Америку. К. С. прислал ко мне узнать,

даю ли я Пыжовой отпуск. Я ответил — нет. Значит, она вышла сама из студии, ибо отпуска ей не дано. Театр тоже не отвечает, ибо сделал мне запрос. Пыжова — ясна.

С Серовым вообще не было разговора и не будет (если он сам не начнет).

8. Павлов боится неудобств и отсутствия комфорта у нас. Массалитинов почти то же самое, только тут еще примешивается вопрос с женой [12]. Вообще, Саша, они — наши заграничные [13] — почти *другая раса*. До ужаса оматерьялились и трусами стали в шкурном смысле.

9. Вырубова видел до получения твоей записки. Постараюсь передать, но, если не встречу его, — не сердись!

10. Саша, очень и очень меня волнует в радостном смысле и действительно бодрит, когда ты определеннейшим образом даешь советы и указания матерьяльного (и всякого) характера. По поводу поездки — я понимаю, что условия хорошие. Но ты сам увидишь Берсенева скорее меня и побеседуешь *с ним* складнее, чем *со мной*, на этакую тему. Во всяком случае я ему перескажу (как умею) мысль, выраженную тобой в письме.

11. Репертуар будущего сезона — правильно: «Любовь — книга золотая». 2 — пьеса Сушкевича [14] и моя — либо «Подросток» Достоевского (с моим участием?), либо «Усталый царь»... либо неизвестно еще... но непременно русская [15]. 3 — Дикий [16]. 4 — Гамлет.

12. Саша, умоляю, *не допустите* к «Любовь — книга золотая» плохих декораций! — ради бога! Даже и хороших, *но очень серьезных* — нельзя допускать. Должны быть: легкость — или шутка — или остроумие. Поняли Вы меня? Это очень важно, Сашенька.

13. Летняя поездка — это, думается, ужасная вещь! Нельзя летних поездок делать! А для Америки у нас ЕСТЬ репертуар! Но это важный вопрос — его обсудим лично.

14. Просимые для твоей мамы [17] вещи куплю. Поклон мой почтительный маме твоей.

15. Вы это насчет какого «одеяла»? Это вы знаете, тае, Вам оставить пора. И дочь портите и черепок не на то расходуете.

16. Погода и у нас вроде вашей.

17. Говоря о летней поездке, Вы вдруг прибавляете: «Две пьесы эти нужны для заграницы» [18]. Простите, какие же это пьесы? Что они обе у Вас в черепке находятся и Вам поэтому самим все ясно, так Вы думаете — и нам также ясно? Ничего подобное. Вот он черепок-от. С ним тоже надо умеючи обращаться!

18. Теперь вопрос, на который жду ответа обязательно! Гамлет встретился с Духом. Так. Это как бы кульминационный пункт. Как бы аккорд, который потом будет *до конца разрешаться*. Но — ничего подобное! Что вышло для Гамлета из того, что он встретился с Духом? Неужели только то, что он узнал, *кто* убийца? Нет, конечно. Так что же? *В нашем смысле, в нашей тональности*. Сквозное действие, связанное с Духом? Как играть *Духа*, после встречи с Духом? Если Вы меня поняли — ответьте, и поскорее. Смышляеву, к сожалению, не могу задать этого вопроса, ибо не знаю его адреса. Если ты знаешь — задай от меня. Татаринову послал [19]. Жду ответа, дорогой Сашок.

19. И еще вопрос: почему Гамлет порывает все с Офелией? Как связать с ДУХОМ?

Ну, Сашок мой и дочь с внуком [20] и с няней, простите за длинноту. Целую вас, каждого куда следует, и ложусь спать. Я ведь живу не в Берлине, а под Берлином в Kurhaus'е. Но адрес мой прежний: Berlin N 65, Seestrasse, 22, bei Frick.

Твой *Мих. Чехов*

Публикуется по подлиннику (Музей МХАТ, ф. М. Чехова, 7242). Датируется числом, указанным И. Н. Берсеневым в приписке к письму, и годом присоединения О. И. Пыжовой к гастролирующей по Америке труппе МХАТ.

[1] Обращением «Вильямыч», «Магистрыч» Чехов обыгрывает начало работы над «Гамлетом», одним из режиссеров которого являлся Чебан.

[2] Так Чехов называет М. А. Дурасову, жену Чебана.

[3] Имеется в виду К. К. Чехова.

[4] Чехов с группой актеров Первой студии отправлялся на отдых в Германию через Ревель (Таллинн).

[5] М. И. Цибульский.

[6] Летом 1923 г. в Таллинне проводился очередной Великий праздник певцов.

[7] И. Н. Берсенев.

[8] Во время своего пребывания в Берлине Чехов в связи с ухудшившимся состоянием голосовых связок обратился за консультацией к профессору Т. Флатто.

[9] Летом 1923 г. Немирович-Данченко лечился и отдыхал в Карлсбаде, но приезжал в Берлин, где встречался с участниками гастрольной поездки МХАТ и студийцами.

[10] Станиславский 29 июля выехал из Фрейбурга в Берлин. Чехов, не надеясь встретиться со Станиславским, послал ему письмо (см. п. 47).

[11] О. И. Пыжова во время зарубежной гастрольной поездки Первой студии в 1922 г. заболела и осталась в Таллинне; в 1923 г.

она присоединилась к труппе МХАТ и уехала с ней на гастроли в США.

[12] Жена Н. О. Массалитинова Е. Ф. Краснопольская, актриса Второй студии МХАТ, принимала участие в гастролях Качаловской группы.

[13] Имеются в виду актеры Первой студии и Качаловской группы, после гастролей оставшиеся за рубежом.

[14] Б. М. Сушкевич готовил к постановке «Расточителя» Н. Лескова.

[15] Ни «Подросток», ни «Усталый царь» (очевидно, имеется в виду «Уставший царь» П. В. Семенова — о конце царствования Ивана Грозного) поставлены не были.

[16] В сезоне 1923/24 г. А. Д. Дикий не осуществил ни одной постановки.

[17] Е. И. Чернозубова.

[18] Письмо Чебана к Чехову не сохранилось, и установить, о каких пьесах и поездке идет речь, не представляется возможным.

[19] А. И. Чебан, В. С. Смышляев и В. Н. Татаринов были режиссерами готовившейся тогда постановки «Гамлета».

[20] Так Чехов называет Л. Г. Дурасова — сына М. А. Дурасовой от первого брака.

47 **К. С. Станиславскому**

[Июль — август 1923 г. Берлин]

Глубокоуважаемый и дорогой
Константин Сергеевич!

С первого дня приезда в Берлин собираюсь приехать к Вам[1]. Но целый ряд обстоятельств и в особенности условия моего лечения не позволяют мне сделать этого. Очень хочется и нужно поговорить с Вами о многих важных для нас, первостудийцев, вопросах. Не знаю, как сложатся обстоятельства дальше, а потому не хочу больше откладывать и прошу у Вас разрешения, хотя бы в письменной форме, в общих и коротких словах рассказать Вам кое-что о нашей жизни.

В течение последнего года произошли в студии некоторые серьезные перемены, частью во внешней ее жизни, частью во внутренней, невидимой, душевной. И это самое важное. Меняется направление студии. Осознаны некоторые опасности, увидены некоторые тягостные перспективы. Рядом с этим намечается нечто должное, истинное. Если Вы, Константин Сергеевич, вспомните Ваши слова, особенно те, что Вы произносили в последние годы: об искусстве, о театре и актере вообще, то Вы и увидите то *направление*, о котором я Вам пишу. Мы всегда идем

несколько за Вами, с некоторым *отставанием,* опозданием (которых Вы не хотите нам позволить, чем и создаете для нас большие трудности). Словом, пришло время на один шаг подвинуться вперед, не только в словах, но и на деле.

Перед этим студия пережила довольно значительный упадок [2], который теперь терпеливо изживается теми из нас, кто сознательно взялся за попытку перерождения студии. Я бы не смог сказать, что, собственно, повлияло особенным образом на то, что теперь возникло в студии. Все повлияло. Все — как близкое, недавнее, так, в равной мере, и далекое, *как бы* уже позабытое. Этим я хочу сказать: в том, что делается в студии, нет истеричности, порывистости, страстности, личных мотивов лиц, проводящих в жизнь студии идеальное. Все органично, все необходимо, спокойно и, пожалуй, даже просто. Не выдумано, не искусственно. Хорошо, крепко переживается как бы предчувствие будущего, как бы «сквозное действие жизни» (извините за витьеватость)... и преданность этому «сквозному действию» комбинирует факты наилучшим и наиумнейшим образом.

Не думайте, Константин Сергеевич, что уже имеются в студии *видимые результаты:* нет еще, все в периоде младенчества. Еще сильно сопротивление, непонимание, критика и пр. Но я или, вернее, *мы* спокойны и верим.

Маленькое отступление: как я рад, что не поверил сплетням, сопровождающим Ивана Николаевича Берсенева. Много раз уже имел возможность проследить, как и почему складываются около личности Ивана Николаевича Берсенева неверные, неприятные слухи и рассказы. Даже, пожалуй, именно достоинства его и оказываются причиной всего того, что создают вокруг Ивана Николаевича. С особенным удовольствием пишу Вам эти строки, Константин Сергеевич, так как знаю, что и Вам много неправды пришлось выслушать о И. Н. Берсеневе. Если бы я не уберегся вовремя и поверил слухам, то студия потеряла бы очень нужного ей в теперешнее, переходное, время человека. Впрочем, Вы и сами все увидите, Константин Сергеевич.

Многое хотелось передать Вам. В письме это неудобно, невозможно. Важно услышать от Вас то, что Вы можете сказать о студии, а не только самому говорить. Впрочем, это только отсрочка, а не потеря разговора с Вами.

Лечение мое идет успешно. Думаю, что профессор скоро отпустит меня в Россию.

Передайте, пожалуйста, Константин Сергеевич, мой почтительный привет Марии Петровне. Игорю[3] желаю здоровья.

Уважающий Вас, благодарный *М. Чехов*

Публикуется по подлиннику (Музей МХАТ, КС, 11162). Отрывок приводится И. Н. Виноградской в Летописи К. С. (т. 3, с. 377—378). Датируется по времени пребывания Станиславского и Чехова в Германии летом 1923 г.

[1] Станиславский отдыхал во Фрейбурге.

[2] Вероятно, имеется в виду период, который студия переживала после смерти Сулержицкого, оставшись без идейного руководителя. 28 ноября 1921 г. во время ночного заседания по вопросу о слиянии с МХАТ (см. Дневник Гейрота. ЦГАЛИ, 997.1, л. 78) студийцами было высказано беспокойство о возможной гибели студии. В сентябре 1922 г. Чехов попросил доверить руководство студией ему и 24 сентября стал ее директором.

[3] И. К. Алексеев лечился в это время за границей.

48 Б. М. Сушкевичу

[1923 г. Москва]

Дорогой Борис Михайлович, с полным вниманием, с особым вниманием, прочел «Аббата...» и вижу, что никогда и ни при каких условиях я как художник не смогу принять «Аббата...».

Я, разумеется, не привожу своей мотивировки, ибо она Вам и не интересна даже.

Очень жалею, что искреннее мое желание найти с Вами точку соприкосновения в этой не раз затрагивавшейся нами теме не удалось осуществить.

Пусть это письмо и эта попытка еще раз сойтись с Вами в *этом* — останутся втайне. И Вам и мне не интересны и не нужны лишние толки по этому поводу.

Жду, Борис Михайлович, от Вас ответа о постановке. Поговорите с И. Н. Певцовым[1].

Ваш *М. Чехов*

Публикуется по подлиннику (ЛГТМ, ОР, 12472). Датируется ориентировочно по упоминанию в журнале «Эхо» (1923, № 9, с. 19) о чтении пьесы Н. Н. Бромлей «Аббат Симон» в Московской ассоциации драматургов, «повергшей МАД в немалое смущение грандиозной сложностью замысла и обилием второстепенных подробностей».

[1] Речь, по-видимому, идет о новой постановке Сушкевича с участием Певцова, который мог играть роль короля Лира (1923) или Князева в «Расточителе» Н. Лескова (1924).

49 Н. А. Крашенинникову

*[1923 г.
Москва]*

Многоуважаемый Николай Александрович!

Пьеса Ваша «Тартарен из Тараскона» произвела на меня самое благоприятное впечатление! Мне кажется, что это великолепная пьеса для любого московского театра.

Великолепный, чистый юмор, которого давно не было на наших сценах.

Мечтаю воспользоваться «Тартареном» для нашей студии[1], после того как будет осуществлен задуманный нами репертуар серьезного и даже трагического характера.

Готовый к услугам, Ваш *М. Чехов*

Публикуется по подлиннику (ГЛМ, ОР, 6470). Датируется на основании заметки об этой пьесе в «Театре и музыке» (1923, 21 авг.).

[1] В студии постановка «Тартарена» осуществлена не была.

50 Вл. И. Немировичу-Данченко

*Москва
25/IV 24 г.*

Глубокоуважаемый и дорогой Владимир Иванович!

В связи с приближающейся возможностью получения Нового театра[1] и переходом из студии в Настоящий Театр, чувствуя на себе всю ответственность этого нового положения, Первая студия МХАТ просит Вас, дорогой Владимир Иванович, не оставить нас своим верховным руководительством и быть нашим общим директором, возглавляющим всё МХАТ[2]. МХАТ, которое нам всем дорого и близко и которому мы надеемся послужить со славой. Позвольте от имени всей студии передать Вам выражение нашей глубокой любви, преданности и благодарности.

Всегда готовый к услугам Ваш *Мих. Чехов*

Публикуется по подлиннику (Музей МХАТ, Н-Д, 6223).

[1] 5 июня 1924 г. Первая студия получила помещение бывш. театра Незлобина на площади Свердлова и по предложению Немировича-Данченко стала называться МХАТ 2-м.

[2] 1 августа 1923 г. Немирович-Данченко был назначен единоличным директором МХАТ и всех его студий.

51 Андрею Белому

21/V 24 г.
Петербург

Глубокоуважаемый и дорогой Борис Николаевич!

Пишу карандашом спешно — простите. Первую половину «Петербурга» получили — ждем вторую [1]. Актерам буду читать по получении всей пьесы. С восторгом читали то новое, что вы добавили нам. Спасибо, дорогой наш Борис Николаевич.

Крепко жму Вашу руку *Мих. Чехов*

(см. на обороте).

Письмо это захватит с собой в Москву Иван Николаевич Берсенев. Если вторая половина «Петербурга» готова, может быть, сможете передать ее Ивану Николаевичу? Владимир Николаевич все устроит.

Еще раз всякого счастья *М. Ч.*

Публикуется по подлиннику (ГБЛ, ОР, 25.25.9).

[1] В 1924 г. Андрей Белый работал над инсценировкой своего романа «Петербург» для МХАТ 2-го.

52 Вл. И. Немировичу-Данченко

[Весна 1924 г.
Москва]

Глубокоуважаемый Владимир Иванович!

Я принужден обратиться к Вам с большой просьбой личного характера. Дело идет о средствах, необходимых мне для поездки за границу. В течение зимы мне не удалось скопить ни одной копейки. Отказаться же от поездки за границу было бы для меня слишком большим лишением, и, кроме того, я не смог бы продолжить лечение своего горла. За оказанием мне помощи я обратился в КУБУ [1] и получил оттуда ответ (пока еще неофициальный), что деньги мне будут даны, если Вы, Владимир Иванович, не откажетесь написать Ольге Давыдовне Каменевой соответствующее письмо. По поводу этого именно письма я и решаюсь Вас беспокоить.

Если Вы, Владимир Иванович, согласны написать Ольге Давыдовне, то в письме (как мне об этом было сказано в КУБУ) желательно упомянуть о следующем:

1) Ваша личная оценка меня (извините — я не виноват!).

2) О том, что мне необходимо продолжить лечение горла (голоса), начатое в прошлом году в Берлине у профессора T. Flattau.

3) О том, что в прошлом году мне была оказана материальная помощь нашим Правительством (в размере 500 долларов) и что в этом году новое обращение к Правительству является неудобным.

4) Об отсутствии средств у МХАТ и у студии.

5) И наконец, что просимая мною сумма равна прошлогодней.

Письмо необходимо передать Ольге Давыдовне завтра утром.

Еще раз простите, Владимир Иванович, и в случае Вашего согласия не откажите в любезности дать распоряжение посланному о том, когда и куда можно прислать к Вам за письмом.

Готовый к услугам *Мих. Чехов*

Публикуется по подлиннику (Музей МХАТ, Н-Д, 6226). Датируется по упоминанию в письме о лечении горла «начатом в прошлом году в Берлине».

[1] Комиссия по улучшению быта ученых учреждена в 1919 г. по инициативе В. И. Ленина и Л. Б. Красина, в конце 1921 г. преобразована в ЦКУБУ.

53 А. И. Южину

23/IX — 1924 г.
Москва

Глубокоуважаемый Александр Иванович,
решаюсь обратиться к Вам с просьбой: мой двоюродный брат Сергей Михайлович Чехов, художник, очень нуждается в работе. Если в Малом театре есть хоть какая-нибудь возможность устроить его в качестве работника по декорационной части, то не откажите принять во внимание мою покорную просьбу, за которую очень, очень прошу меня извинить[1].

Примите мое самое глубокое уважение.

Мих. Ал. Чехов

Публикуется по подлиннику (ГЦТМ, 467. 305647. 335).

[1] С. М. Чехов в Малом театре не работал.

54 Андрею Белому

[Декабрь 1924 г.— январь 1925 г.]

С Новым годом!

Дорогой, ненаглядный Борис Николаевич!

Я мечтаю о Вас. Ничто, никто и никакое расстояние не отделяет меня от Вас. От всего, всего, всего сердца хочу, чтобы Вы были радостны, покойны и сильны — Вам, наверное, теперь, при Вашей работе над «Москвой», нужны силы необычайные?! Крепко жму Вашу руку.

Любящий Вас горячо всегда Ваш *Мих. Чехов*

Публикуется по подлиннику (ГБЛ, ОР, 25.25.9). Датируется предположительно, по времени начала работы Белого над романом «Москва» (ГБЛ, ОР, НС, 6.5).

55 М. В. Либакову и Б. А. Матрунину

[Не ранее 26 января 1925 г. Москва]

Мои дорогие Михаил Вадимович!

Борис Александрович!

Не знаю, как Вы смотрите на факт Вашего участия в «Петербурге» [1], не знаю, что интересует Вас в этой работе помимо ее художественной стороны,— это дело Ваше, и пусть останется Вашим (ибо и оно имеет свое право на существование), но я хочу сказать Вам несколько слов, касающихся художественной и идейной сторон. Хочу сказать Вам, дорогие мои, что для меня большая радость — Ваше участие в «Петербурге».

Радость не случайная, не аффективная, но глубокая, серьезная, *твердая, как камень!* Позвольте пооткровенничать: Вы знаете (или по крайней мере чувствуете), что нечто затеяно мною в театре [2]. Затеяно очень большое, и, как таковое, оно в выполнении своем растягивается на большой, большой срок. (Большинство из наших и не понимает и не предчувствует затеянного именно потому, что созидание его идет так страшно медленно.) И вот человек, который задумал нечто, выполнение чего отстоит далеко от настоящего момента, получает возможность видеть в людях не только то, что в них «напоказ» и на поверхности, а и то, что *«глубже»* и что одно только и может действовать творчески «вдаль». И я счастлив именно оттого, что увидел эту «глубь»

и эту «вдаль» — у Вас. Я смотрел и *в* Чехонина, и Вы сами поняли, что я увидел. Я не Чехонина хочу невыгодно для него сравнивать с кем-нибудь, а хочу сказать, что *то,* что у нашего театра «вдали», того нет у Чехонина «в глубине». Понятно? Взгляд мой проникает за чины, звания и ордена, которые так легко могут сбить с толку,— и вот: радость от того, что вижу в Вас! И больше: вижу, что подсознательно Ваши души говорят мне то, что я слушать готов с утра до утра! Я счастлив! Не сентиментальность хочу я Вам передать в этих нескладных фразах, но то, что я должен Вам передать *за* этими фразами. Пусть мое писание это останется между нами. Внутренне соединяясь с Вами, я хочу, чтобы Вы внутренне прочли за словами.

«Петербург» — не просто одна из пьес. Это только внешне кажется пьесой, сыгранной в таком-то театре. На самом же деле это — *живая речь.* О чем? О тайнах, невидимых тайнах души СОВРЕМЕННОГО (в широком смысле) человека. Тут «речь» о тайнах: греха, прощения, искупления и любви.

Тайна: безграничное. Тайна: глубокое. Если тайна выражена на земле, на физическом плане, то мы видим *шифр.* Раскрытый шифр — живая речь. И декорации «Петербурга» должны быть *шифром,* за которым раскроется *живая речь о тайнах* греха, прощения, искупления и любви.

Мои любимые, забудьте все, кроме этой цели, и тогда победа наша художественная будет звеном в необходимой нам всем цепи.

Простите.

Ваш, Ваш *Мих. Чехов*

Публикуется по подлиннику (ГЦТМ, 424.298567.14). Датируется временем смены художников в постановке «Петербурга».

[1] М. В. Либаков и Б. А. Матрунин были приглашены оформлять «Петербург» после того, как Чеховым были отвергнуты просмотренные в январе 1925 г. эскизы декораций, выполненные С. В. Чехониным.

[2] Чехов мечтал тогда о создании театра, сплоченного единой эстетикой и этикой.

56 П. А. Маркову

25/V — 1925.
[Москва]

Павел Александрович, милый,
мы с Иваном Николаевичем надеялись повидаться с Вами до отъезда, чтобы подробно обо всем поговорить [1]. Но дела

так сложились, что при всем нашем желании осуществить это не удалось. Мы надеемся, что осенью, по приезде из-за границы[2], мы найдем в Вас по-прежнему близкого друга, которого мы ценим и любим.

От Эрдмана мы слышали, что Вы, может быть, будете в Италии. Это было бы прекрасным случаем, чтобы обо всем переговорить. Но, если и это не удастся, я надеюсь, что с осени мы будем иметь с Вами тесную дружескую связь и общение, которое, к нашей с Иваном Николаевичем радости, налаживается уже и теперь.

Простите, что мне приходится писать Вам коротко и наспех.

С самыми дружескими пожеланиями *Мих. Ал. Чехов*

Публикуется по подлиннику (Музей МХАТ, ф. П. А. Маркова). Под письмом стоит и подпись Берсенева.

[1] В начале 1925 г. Чехов и Берсенев приглашали Маркова в МХАТ 2-й заведовать литературной частью.

[2] Летом 1925 г. Чехов и Берсенев проводили отпуск в Италии.

57 М. А. Дурасовой и А. И. Чебану

[*Не позднее 22 августа 1925 г. Италия*]

Саша!

«Душа полна слов пламенных, и вспыхнули б они, когда б их расстоянье не гасило!»[1]

Ох, много, много на душе! Неужели мы здесь не встретимся для маленького, десятиминутного, но важного *для меня* разговора?!

Саша, я люблю тебя самой глубиной души. Ты для меня, для моей жизни — очень нужен, дорог, ты для сердца моего великая отрада и много сил даешь, сам того не зная. Мне бывает часто стыдно за то безобразие, каким я ответил на твою заботу и беспокойство о «вечере Шницлера»[2]. Извини за излияния.

Маша!

Когда я купаюсь — думаю о тебе. Почему это?

Саша пишет, что ты стоишь ему 2 рубля в день. Если это действительно так, то даю 3 рубля 50 копеек и приглашаю тебя к себе. Карлу утоплю.

Ну, все это ерунда, а настроение у меня, Маша, серьезное, тяжеловатое, и что-то в душе решается. Повидаться бы. Целую тебя и Левку.

Саня!

Насчет кислороду — не беспокойся! А курочка в виде бычка здесь каждый день два раза, и некуда от нее деваться. Противно, но ем.

Сегодня купался в часах, после чего они остановились, и как я их ни откачивал — ничего подобного! Двое англичан хохотали надо мной по этому поводу, а я ни бельмеса на их чертовом языке не понимал и делал извинительные жесты, дескать: «Простите, забыл снять часишки-то», а им хоть бы что — хохочут!

«Что ты — дедушка?»

Пиши побольше! И ерунду и серьезное, но только пиши. Мне нужно от тебя что-нибудь.

Марья — целую!

Публикуется по подлиннику (Музей МХАТ, ф. М. Чехова, 7246, 7247). Датируется по времени пребывания Чехова на Капри. Письмо представляет собой две записки на двух частях одной разорванной страницы. Подписи нет.

[1] «Гамлет», 4-й акт, сцена 7.

[2] Вечер из произведений И. Штрауса и А. Шницлера для кассы взаимопомощи Хамовнического райкома РЛКСМ состоялся 19 февраля 1925 г. (ЦГАЛИ, 1990.1.510, л. 21). В шуточной биографии Чехова, написанной В. А. Подгорным (подпись: Гюг Гиггинс), упоминается роль Чехова — Макс из «Утра перед свадьбой». Возможно, Чехов должен был играть на вечере эту роль, но почему-либо отказался.

58 Андрею Белому

[*Осень 1925 г. Москва*]

Дорогой, ненаглядный Борис Николаевич!

Ваше письмо — как разрушительный снаряд влетело в мои умственные построения, мечтания и планы! Вы все поняли и все разнесли в прах! Я остался теперь без тех надежд, которыми я утешался до Вашего письма [1]. Осколки еще летят, разрушение еще не окончено, и я не знаю, какой вид будут иметь развалины, но знаю, что бывшее здание — погибло безвозвратно. Знаю также, что развалинами дело *не может* кончиться; что-то должно быть построено вновь. Но что? В этом весь вопрос мой и в этом смысл моего письма к Вам, мой необходимый Борис Николаевич! Я долго не мог решиться написать Вам, но теперь мне стало ясно, что написать можно и нужно, и при этом не стесняясь ни стилем, ни слогом, ни смыслом — ничем! Вы все поймете,

а дело для меня слишком серьезное. И Вашим ко мне письмом я пользуюсь как правом своим высказать Вам все и *просить*.

Вы оторвали меня от надежды получить *там* руководящую нить. Когда я думал о *них*, я думал не только о театре — я думал о Christengemeinschaft, я думал о Человеческом [2]. Я думал, что найду там лицо, которое возьмет меня со всеми моими нуждами и поставит меня наконец на Путь, разобравшись во всех моих... неразберихах. Сам я уже давно ничего не могу понять *в себе*, в своих ошибках, в стыдных положениях, в которые я попадаю, в правильностях и неправильностях, словом, в том, что же и как же мне делать. Я сознательно пишу *о себе*, ибо именно *в себе самом* я запутался, пусть это позорно, эгоистично, но это — так! Я читаю Доктора [3], понимаю прочитанное, знаю, что это то, что мне нужно, чтобы сдвинуться с мертвой точки, *и знаю*, что ничего из этого не выйдет, отложу книгу и — практически — ничего! Когда я *спрашивал* Вас, Борис Николаевич, о страже Порога, о медитировании [4], о Вашей совместной жизни и работе с Доктором — я не *спрашивал* Вас, а я *просил Вас:* «Борис Николаевич! Услышьте меня, я хочу *Вас* как *Учителя*, я нуждаюсь в *Вас*. В Вашем особом внимании ко мне как к запутавшемуся «младшему». Я все ждал (как сказки), что Вы, один на один, скажете мне: «Я понял тебя и помогу *тебе*».

Когда Вы рассказывали нам о том, как Вы искали Учителя и как увидели Учителя в Владимире Соловьеве,— я волновался и ждал... Вас. Вероятно, я не посмел бы написать Вам обо всем этом, если бы Вы не убили моих мечтаний о *тех*. Я думал: *они, там,* как «профессию» свою рассматривают возню с такими лицами, как я, поэтому к ним я и поеду со всем своим «багажом». Их я, пожалуй, могу обременить собой. Их, но не Вас, Борис Николаевич; за Вами я ходил всегда *молча*, как тень, от Вас я ждал *разрешения*, а к *ним* обратился бы сам первый. Но вот теперь *случилось* Ваше письмо! Как же я со всей своей апперцепцией могу его понять иначе; как: «приди — я услышал». Я готов на все: вы можете меня вежливо отклонить, можете сказать мне, что я элементарно, как приготовишка, размечтался о мистическом пути, можете показать мне, что я *просто* слеп к *простым* вещам, что у меня «буря в стакане воды»,— все, все, что хотите, можете мне сказать,— я все пойму, всему поверю до последнего конца и всякому Вашему ответу обрадуюсь. Но какой-то *ответ я должен* от Вас получить! Мне теперь не на кого больше надеяться, и, может быть, я был не прав, не

сказав Вам прямо о том, как мне *невозможно без Вас*. Я знал, что они не *ответят* мне так, как это можете сделать Вы, но я хотел взять *временем* там.

Еще много лет назад в Доме печати, когда Владимир Николаевич и я были представлены Вам, я уже таил это неоформленное стремление к Вам и как «паспорт» свой положил тогда перед Вами «Как достигнуть...»[5]. Конечно, это было глупо, может быть, и теперь это по-другому глупо, но что же мне делать? (Я нескладно пишу, но, не смущаясь, буду продолжать.) Может быть, Ваше письмо ко мне надо рассматривать проще, чем делаю это я, может быть — Вы просто дали совет: не уезжайте, там нечего делать? Может быть, и так, но тогда я снова без помощи и без надежды на эту помощь. Помощь мне нужна внутренняя, помощь нужна *такая*, что я не могу воспринимать *Вас* попросту. Вы меня понимаете, Борис Николаевич? В разговоре с Вами я, может быть, яснее смогу все сказать и полнее, но об одном хочу сказать письменно. Хочу, чтобы мое письмо предстало перед Вами раньше, чем сам я. Года два назад меня мучило предчувствие, что надо мной что-то висит как неизбежная катастрофа. Что это — я не знал. (Я даже, помнится, рассказал это в случайном разговоре с Ольгой Николаевной[6]). Потом постепенно стало посещать меня чувство не то страха, не то *потери почвы* какой-то. Это чувство усиливалось и повторялось. Я не мог его понять и поэтому не знал, что с ним делать. И однажды, в момент очень сильного приступа, я почувствовал: я схожу с ума. Не могу описать сложнейшего самочувствия при этом, особых ощущений в голове, в сердце и т. д., но это сейчас и не важно. Чувство это стало прокрадываться в физические, земные обстоятельства: на последнем «Эрике», например, дело дошло до того, что, когда я изображал умирание Эрика и потерю им правильной ориентировки среди окружающего, я понял, что я не играю, но что это в *действительности происходит*, и не с Эриком, которого и нет физически, а со мной. И что если я не прекращу немедленно этой «игры», то уже назад не вернусь. Я бросил все и, скомкав слова, довел сцену до конца. (Партнеры заметили, но не поняли, конечно, в чем дело.) Чувство это настолько сильнее меня, что я знаю — оно наконец должно одолеть. Параллельно с этим было вот что: Надежда Александровна Павлович, не зная о том, что со мной делается, получила от отца Нектария повеление: не отходить от меня до тех пор, пока я «не спущу ее с лестницы». Для чего это нужно — он долго не хотел объяснять ей. Но через несколько посещений она добилась от него

ответа; он сказал: «Михаил Александрович может сойти с ума». В чем ее роль здесь, так он и не сказал. Этим летом, в Италии, был один из таких особо сильных приступов, и я думал, что это конец. Он мучил меня и днем и во время сна, и вот пришел во сне 2 ночи кряду отец Нектарий и снял с меня *совершенно* все это. И Надежда Александровна в это время получила от него письмо о том, что она может меня оставить, что ничего не будет. Когда я приехал, мы рассказали это друг другу и я успокоился. И в ту же ночь со мной случилось то же самое и потом на «Эрике»[7]. Борис Николаевич, не к психиатру же мне идти!?! Здесь дело не в медицине. Только Вы можете мне помочь в этом и во многом другом, только Вы можете вывести меня на правильную дорогу (внутреннюю). Может быть, я в минуты, которые считаю духовно удачными, и создаю эти неудачные последствия? Разве может психиатр понять это? Мне просто жалко погубить это свое... ну воплощение, что ли. А все дело только в том, что я не рискую обратиться к Вам. Так вот, родной Борис Николаевич, я *рискую!* Обращаюсь к Вам! Выдерите меня, отругайте, высмейте меня, но только что-нибудь сделайте.

Кончаю письмо, потому что всего не напишешь, а *суть* Вам уже давно понятна.

Клавдию Николаевну *очень-очень* прошу быть при разговоре.

В страхе и в надежде Ваш *Мих. Чехов.*

А может быть, это не сумасшествие, а что-то хорошее, чему я не умею оказать должного приема?

Прочел написанное и вижу, что «сумасшествие» выступило как бы на первый план, но я этого не хотел. Это только частность. Я хотел написать Вам так, чтобы вышло, что моя душа ищет Вашей — и *Вашего усмотрения и Вашего водительства вообще.*

Публикуется по подлиннику (ГБЛ, ОР, 25.25.9). Датируется на основании фразы в письме Чехова о пребывании «этим летом в Италии».

[1] Андрей Белый в 1922—1923 гг. посетил Р. Штейнера в Дорнахе, центре Антропософской общины, и вернулся оттуда глубоко разочарованным (подробнее см. об этом: *Андрей Белый.* Рудольф Штейнер.— ГБЛ, ОР, 25.4.2).

[2] Находясь в критическом душевном состоянии, Чехов намеревался поехать в Дорнах.
Christengemeinschaft (Духовная общность христиан) — христианская религиозная община, опиравшаяся в своей деятельности на антропософское учение.

[3] Р. Штейнер.

[4] «Страж Порога», «медитирование» — понятия из антропософского учения.

[5] «Как достигнуть познания высших миров» — книга Штейнера.
[6] Описка Чехова. Правильно: Клавдия Николаевна.
[7] См. об этом статью Н. А. Павлович «Оптина пустынь. Почему туда ездили великие?» («Прометей», 1980, № 12, с. 87).

59 * С. М. Бахтамовой

[Не позднее 27 ноября 1925 г. Москва]

Милые девочки,
студия, про которую вы пишете, не существует. У нас есть только театр и при нем студии нет. В театр же будет осенью прием в сотрудники. Вот и все, что связано с нашим театром. Есть школа в Художественном театре 1-м (в Камергерском переулке)[1], но об этом вы можете узнать там (в Камергерском).

А вы не спешите с театром. Подумайте хорошенько. Может быть, вам нужно сначала вообще учиться, много читать? Подумайте. Слишком рано поступить в театр — не хорошо.

Мих. Чехов.

Если нужно еще что-нибудь пишите[2].

Публикуется впервые, по подлиннику (Музей МХАТ, НП). Датируется по сопоставлению с запиской, посланной Чеховым С. М. Бахтамовой 27 ноября 1925 г.

[1] Очевидно, Чехов имеет в виду школу Второй студии МХАТ, которая продолжала существовать и после слияния Второй студии с театром в 1924 г.

[2] По-видимому, получив новое письмо, Чехов ответил:

«Если хотите, Сюзя, то зайдите ко мне за кулисы в 6 часов в день представления «Петербурга». Письмом трудно ответить на Ваш вопрос.

Контрамарку дам с удовольствием.

М. Чехов.

Сюзе Бахтамовой.
Покровский бульв., д. 14, кв. 20» (там же).

60 Н. Б. Кедриной

[24 апреля 1926 г. Москва]

Наташа, Вы чудесно анализируете, верно и тонко воспринимаете сценические образы; детали не ускользают от Вас. Вы не просто внимательны, но в Вашем умении наблюдать есть некоторый секрет. И Вы, думается мне, можете научиться одному из видов творчества, *самому высокому:* тот

способ восприятия человеческого существа, которым Вы пользуетесь в театре, попробуйте перенести и в жизнь. Скажите себе: каждый человек есть *произведение божественного искусства*. И Вы постепенно начнете чувствовать за каждым человеком некоторую силу, его создавшую, его создающую. Сам *человек* явится Вам иным. Станет понятным, что значат слова об уважении к человеческому достоинству, о том, что человек никогда не должен рассматривать другого человека как *средство*, но всегда только как *цель*. Начнутся проблески, предощущения чувства любви и т. д. и т. д. Вы почувствуете также, что человек как произведение божественного творчества находится в процессе становления, и Вам не захочется больше только критиковать человека, осуждать за его недостатки, за его *неготовость*, но помочь непередаваемо высокому процессу сотворения человека по пути к Идеальному Человеку. Вы заметите, Наташа, что человек сам по себе не может быть плохим. Вы заметите только, что он по НЕГОТОВОСТИ своей как бы не умеет защититься от мрачных и злых сил, которые действуют *через* него. Он их не в состоянии отличить от светлых, положительных.

...Обрываю свои мысли, потому что не знаю, хотите Вы или не хотите читать вещи подобного рода. Во всяком случае, говорить об этом легче, и если нужно продолжение — пусть оно будет устным.

Спасибо Вам, Наташа, за внимание и за серьезное отношение к моей театральной работе.

Мих. Чехов

Публикуется по подлиннику (Музей МХАТ, 7237/1). Дата проставлена Н. Б. Кедриной.
С января по апрель 1926 г. Кедрина вела дневник, записывая свои впечатления от спектаклей с участием Чехова. В апреле 1926 г. она дала его на просмотр Чехову и получила обратно с данным письмом, написанным на последних страницах тетради.

61 А. И. Чебану

*[Август 1926 г.
Капри]*

Санечка, мой дорогой! Узнаешь, что ль?

Поклон низкий и глубокий моей дорогой и доброй Катерине Ивановне! Это первое. Второе: Машку не отпускай от себя — я ее знаю. Скажи ей, что, мол, «Мишка целует» — она поймет, в чем дело, она бывалая, Машка-то! Знает! Затем Левушке нижайший привет и пожелания.

Мы на Капри. Чего только за это время не перевидали! От одного Рима можно с ума сойти (если есть, конечно, с чего сходить). В Риме развалины. Ах, Саня, это такая мощь, что, повидав их, иначе чувствуешь искусство. Это не слова. Иначе чувствуешь себя, то есть приоткрывается завеса и, одним глазком заглядывая, видишь ничтожество свое. Но зато где-то шевелится догадка, что ничтожество твое — это только один полюс, есть и другой. Но еще далеко-далеко *до* этого другого полюса. И чувствуешь искусство как что-то, что к этому полюсу ведет. Не шутка искусство — так чувствуешь вблизи развалин. Так поражают они (развалины), что в первое время кажется, что это я сам их открыл, я — первый, потому что если кто-нибудь видел их *до* меня, то почему же он не кричал, не бесновался, почему же не оповестил об этом весь мир. Но потом догадываешься, что и видели их многие и оповестили давно уже весь мир, но дело только в том, что, пока *сам* не увидишь, нельзя понять. Оттого и кажется, что открытие делаешь, когда в первый раз *сам* видишь. И понятно становится, что Гёте, написав свою «Ифигению» в Веймаре и съездив в Рим, переделал ее всю. И вот, Санек, стоял я у этих развалин и в самих развалинах и думал: как и каким местом теперь играть «Потоп»? и пр.? А вот «Гамлета» — можно. Можно!!!

(Кстати,прочти вышеупомянутую «Ифигению».

Там есть роль Чебану-гению.

Стихи Мишки Кольцова[1].)

«Орестею» можно играть. Но у меня страшок. Не отходи, друг, от Валентина Сергеевича и помогай ему[2].

Направляй! И товарищей к тому побуждай. Были мы и в катакомбах. Саня, это нельзя передать! Это что-то *страшное*.

Мечтаю переставить Гамлета. Новая будет вещь. Сенсация в Москве. Гамлет — Чебан, король — Берсенев, королева и Офелия могут быть без изменения и Фортинбрас — Чехов. Это главные роли. И такий *план* новой постановки, что голова кружится. Но это при свидании. (Извини, что пишу сбивчиво и несистематично.)

Дорогой мой, на обратном пути через Берлин хочу тебе купить для ноги... и вот забыл что: бинт или чулок. Дорогой, напиши мне скорей об этом по адресу: Италия. Italia. Capri (Napoli). Piccola Marina, Pension Weber, мне. Только скорей, а то не дойдет. *Бинт или чулок?* Часы тоже куплю. Теперь из смешного. Религиозность итальянцев дошла до того, что они один банк назвали «Банк Святого Духа». В ресторане подают «филе à la Святой Петр» и вино «Слеза Христа» — это факты. (Я писал об этом Виктору.)

Кстати, скажи Вите, что очень, очень рассчитываю на пантомиму и на афанасьевские сказки[3]. Пишет ли он театральные заметки? Получает ли от меня письма? Пусть он мне черкнет.

Саня, родной, я тебя жутко люблю и целую, и обнимаю, и обнимаю.

Владимир кланяется очень, сидит над Грозным и ехидно и таинственно улыбается. Карла моя — все равно что твоя, так и считай.

Мой дорогой, всякой тебе радости.

Ване, Соне, Симе, Анне, Лиде, Аркаше, Верочке, Андрею, Марусе Кемпер, Зине Невельской, Коле, Сурену, Ипполиту, Эмиличу и друзьям привет.

Твой *Мих. Чехыч.*



Я в галстухе и с бородой (увы, борода седая).

Получил ли Борис Михайлович мою открытку? Если он черкнет мне 2 словечка — буду благодарен и рад. Madam'очке и ему привет мой.

Привет Дмитрию Александровичу и Марии Николаевне.

Целую, целую, целую, целую.

Публикуется по подлиннику (Музей МХАТ, ф. М. Чехова, 7243). Датируется временем совместной поездки Чехова и Татаринова в Италию.

Шуточная подпись Чехова.

В. С. Смышляеву была поручена постановка «Орестеи» Эсхила, премьера которой состоялась 16 декабря 1927 г.

3 Чехов с В. А. Громовым работали над сценарием «Красы ненаглядной», в основе которой лежали сказки А. Н. Афанасьева.

62 В. А. Громову

[*Не позднее 24 августа 1926 г. Капри*]

Как я счастлив был получить от тебя письмо. Конечно, до меня дошли и другие твои письма, но мне *мало*, и потому я воплю: «Не пишет, не пишет!» Отвечаю на вопросы. 1) Книгу, намеченную нами об искусстве[1], считаю *важнейшим* делом, но, разумеется, с многими добавлениями. 2) На «Дон Кихота» не надеюсь и мечтаю с трепетом о твоей летней

работе в смысле пантомимы по афанасьевским сказкам. 3) Каким образом «я» модифицирует тело — не сказано, и как именно возникают буквы — тоже не сказано. Надо думать. 4) Именно речевые упражнения будут образовывать Sprachorganismus *. Это правильно. Национальность в существенном не играет значения. Но мы, правда, лишены таких вещей, как знание об «ы», «ё» (русские), о «ь» и «ъ», но это дело будущего. И без твердого знака есть над чем потрудиться[2]. 5) [...] Теперь добавлю от себя в виде поправки или, вернее, дополнения. Пиша — это слово в переводе на русский язык, если не понимаешь, значит: писуя, то есть когда я писал,— итак, пиша о первом нюансе речи, я говорил, что жест этого нюанса — указующий. Но, разобравшись практически и теоретически, я понял, что под словом deutend (указующий) надо у автора понимать: *значащий, обозначающий, нечто выражающий,* словом: выразительный, изобразительный (и указующий помимо того). Значит, жест может быть самым разнообразным, лишь бы он носил в себе ясное ощущение *действенности* — Wirksamkeit. Чтобы ты переживал ясно: *вот в этом жесте моя душа действует вовсю!* Чтобы понять, что я хочу внести как дополнение в одном нюансе, попробуй произнести молча, одними жестами, следующее: «Все вы встаете, я беру этот камень, поднимаю вверх, держу над головой, сильно замахиваюсь и швыряю его вдаль. Вы разрываете на себе одежды и бросаетесь к камню!» Извините за сочинение, но, проделав жесты этих слов, вы, madame, поймете, о чем я хлопочу. Главное, чтобы жест нечто *выражал* и был *действенным.*

Делая упражнения голосовые (а, в, с и т. д.), я прихожу в изумление и восторг от результата, который иногда длится весь день: я не узнаю своего голоса. Пыльность, столь прославленная газетами[3], исчезает, и (по секрету)... мечтаю по-новому, совсем по-новому, по Sprachgestaltung'у ** приготовить... pardon... «Ромео!» О! о-о! Никому не говори. Заткнись и навек замри в молчании. Наглость моя мыслима только под секретом! Думаю, что пыл мой слетит с меня, как только я сыграю первый же спектакль и встану утром с голосом как из [...]. Но тогда рухнут мои надежды и мечты, ибо, упражняясь, я вкусил новых голосовых ощущений и с ними вместе новых мечтаний! До ужаса не хочу играть ничего-ничего из уже приготов-

* Организм человеческой речи *(нем.)* — термин Чехова.
** Речеобразование *(нем.)*. Здесь: создание образа при помощи речи.

ленных ролей и хочу попробовать приготовить по-новому, по-чистому, по-творческому — новую работу (Ромео! Pardon!).

Совершенно потрясен катастрофой с Андрюшаном![4] Дай ему господи поправиться. Ты уже теперь весь в театральной работе?! Ненаглядный, черкни о театре свои впечатления. Пиши на Seestrasse, 22, в Берлин. Скоро и мы двинемся в Москву[5]. Как хочу тебя видеть! В баню! В первый же день в баню, в бассейн. Приготовь дерюгу (то есть чистую ночную рубашку свою). Значит, я послал тебе 5 писем с изложением театральных мыслей. Когда получишь все 5 — сообщи немедленно. Я очень буду страдать, если хоть одно письмо из пяти пропадет, потому что они хоть плохонький, но *конспект*. Конспектировать же еще раз, да еще с немецкого — не будет времени. Владимир переписал эти 5 писем себе, но кое-что выпустил, так что нет той полноты.

Целую тебя всего. Истинно твой *Мих*.

Пять писем об искусстве помимо этого. Это шестое письмо.

Бабза цалуетт.

Дорогой мой Тильзит, передай прилагаемое письмо Андрюшану. Кланяйся Николаше[6]. Он работает? Васе Новикову и Жене[7]. Они в театре? Семенычу[8] и Шелапутину. Маме твоей и папе — низкие поклоны! Сестренкам тоже. Разноцветность письма объясняется притуплением карандашей. Получил ли Володино большое письмо?

Публикуется по подлиннику (Музей МХАТ, НП). Датируется по письму Андрею Белому, вложенному в этот же конверт.

[1] Имеется в виду замысел книги о технике актера.

[2] В этом и пяти ранее посланных письмах (хранятся в личном архиве Громова) Чехов объясняет и конспектирует лекции Р. Штейнера, изданные под названием «Эвритмия как видимая речь».

[3] Критика часто указывала на слабый, с хрипотцой голос Чехова, называя его «пыльным».

[4] Андрей Белый в 1926 г., по словам Чехова, «налетел на трамвай».

[5] Сезон в театре открылся 5 сентября, но Чехову и Татаринову отпуск был продлен, и они возвратились в Москву 24 сентября.

[6] Н. П. Николаевский.

[7] Е. В. Новикова.

[8] Н. С. Сорокин.

63 Андрею Белому

24/VIII — 26 г.
Капри

Дорогой, ненаглядный Борис Николаевич!

Как ужасно, что ничего не знаю о Вашем здоровье! Знаю о катастрофе с Вами [1] и хочу, чтобы Вы скорее поправились и легче перенесли мученье. Надеюсь очень, что уже теперь Вам легче. Люблю Вас безмерно, всегда душой и сердцем с Вами.

Ваш, Ваш *Мих. Чехов.*

Ксения Карловна Вас целует, и мы вместе думаем о Вас. Дорогой Борис Николаевич!

Публикуется по подлиннику (ГБЛ, ОР, 25.25.9).

[1] См. коммент. 4 к п. 62.

64 Н. А. Павлович

[Не позднее 27 августа 1926 г.
Неаполь]

Дорогая Надюха!

Приветствую тебя и жму в объятиях. Дорогая, насчет «Дон Кихота» — вопрос сложный. Я сам несколько недоумеваю, как быть. Ясно, что работать совместно с другим автором тяжело [1], но заказать одному из авторов пьесу я боюсь: а вдруг не получится желаемый результат? Что это будет литературно хорошо — я не сомневаюсь, но боюсь, что не сойдемся взглядами на самого Дон Кихота. Подумай, Надюха, и я подумаю. Приеду, поговорим.

Твой *Михайло*

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 410.1.10, л.1).

Датируется по почтовому штемпелю.

[1] Первый вариант инсценировки «Дон Кихота» сделан Н. А. Павлович и П. А. Аренским.

65 И. Н. Берсеневу

[9 сентября 1926 г.]
Неаполь, 9-го, вечер

Дорогуша моя, Ванюша — здравствуй!

Пишу тебе кратко и делово, потому что спешу завтра рано успеть отправить заказным. Мы только что перебрались с Капри и завтра катим дальше.

Подсчитав полученные летние мои деньги, я вижу, что не хватает мне ровно 300 рублей. Я уже писал тебе, чтобы театр выслал мне в Jen'у к 15-му числу. Если в Jen'у уже выслана сумма в 300 рублей, то это письмо мое — излишне,

и тогда извини за беспокойство; если же в Jen'у не высланы эти деньги или если выслано меньше, то я в критическом положении и тогда прошу тебя, дорогой мой, распорядись дослать или выслать уже в Берлин: Berlin, № 65, Seestrasse, 22, bei Frick, чтобы я мог без опоздания приехать в Москву. Все это пишу потому, что сегодня мы получили в Неаполь 300 рублей, и боюсь, что у тебя может составиться понятие, что этого достаточно и что просьба о высылке дорожных денег в Jen'у уже недействительна. Итак, жду в Jen'е или в Berlin'е.

Прости за сухость письма, но я, собственно, уже мыслями в Москве, в работе, писать не хочется, хочется видеться, говорить и вместе работать. Много думаю о школе. Мечтаю о постановке пантомимы [1] (это пока секрет от всего театра, кроме тебя, Софьи и Виктора), боюсь за «Орестею» и хочу, чтобы авторы «Дон Кихота» довели его до *совершенства*. Масса мыслей о театре требует осуществления, многое множество задач и страх перед «Петербургом», так как он в состоянии сорвать мне голос в два-три раза. Ну, словом, хочу увидеться и начать продуктивно работать.

Софью целую. Виктору передай сердечный поклон. Неужели Новикова не пускают из МХАТ 1-го?

Будь здоров, не расточай сил и нервов понапрасну и жди меня.

Твой *Мих. Чехов.*

Теперь у тебя самые жаркие дни с «Эвграфом», желаю тебе, Софочке и режиссерам успеха [2]. Володя и Ксеня очень тебе и Густе кланяются и всего хорошего желают.

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2579.1.1324, л. 1 и об.). Год и месяц установлены по сообщению «Вечерней Москвы» от 19 августа 1926 г. о пребывании Чехова еще на Капри и возвращении его в Москву в конце сентября.

[1] Имеется в виду сказка-пантомима «Краса ненаглядная».

[2] В «Евграфе — искателе приключений» А. М. Файко Берсенев играл Мишку Ливера, Гиацинтова Зоську. Постановщиком спектакля был Сушкевич, режиссером Бирман.

66 Н. А. Павлович

[Сентябрь 1926 г.
Италия — Германия]

Дорогая Наденька!

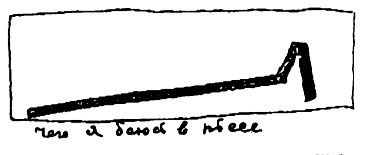
Удивляйся и изумляйся: я ни на секунду не рассердился на твои письма! А как тебе этого хотелось! Нет, нет, нет *не* рассердился! Я понимаю вполне и в совершенстве, что совместная работа с Аренским для тебя невозможна. Пони-

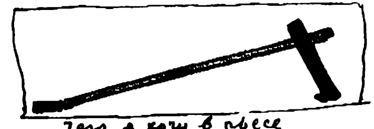
маю и не настаиваю больше. Но вопрос о написании «Кихота» все же очень труден. В нем три стороны: 1) художественная, 2) этическая и 3) финансовая. Начну с первой: мне очень нравится твой сценарий, страшно верю в твое творческое состояние, знаю, что будут чудесные, правильные ритмы и слоги, знаю, что захочется играть именно *твоего* Кихота, твоего в смысле формы художественной. Будет цельность, полнота и завершенность. Во всем этом у меня больше чем уверенность, я просто *знаю,* что это будет так. Но... но то, что меня смущает и делает непредставимым спектакль, это вопрос: «С чем уйдет зритель из зала после спектакля?» Что даст ему Кихот? Чему он его научит? К чему призовет? У меня впечатление: Кихот — *пустой* (хотя и прекрасный) мечтатель. Кихот — иллюстрация *того,* что уже *не нужно* в жизни, что мешает жизни и эволюции. Кихот — зерно прекрасного растения, но зерно это не распускается, и растения никто не видит. «Кихот» как пьеса в 99% — *прекрасное ненужное* и в одном % — намек на то, что могло бы быть нужным. Понимаешь ли ты? Средневековый люциферизм. А я мечтал о том, чтобы современный автор написал современного Кихота, который с дивным зерном, принесенным из средних веков, нашел почву для этого живого зерна и посадил зерно в эту почву на глазах публики и оно выросло и напитало публику целым рядом мыслей, чувств и волевых импульсов. Кульминационный пункт пьесы: Кихот расцветает. Каденца: Кихот расцвел.

Зеленое — Кихот ЗЕРНО.

Красное — Кихот РАСЦВЕТАЕТ.

Фиолет. — Кихот РАСЦВЕЛ!





Длинная линия — зеленая, линия вверх — красная, линия вниз — фиолетовая.

Короткая линия — зеленая, длинная — красная, пересекающая — фиолетовая. (Примеч. редактора.)

Фокус не только в том, что Кихота окружают те или иные обстоятельства и люди, а в том, *как Кихот на них реагирует.* Это главное. Можно ничего особенного внешне не встретить в жизни и в полчаса прожить внутри целую жизнь. Вот этого

внутреннего процесса и хочется от Кихота. Целую жизнь прожить на глазах публики должен он. *Ясно, ясно и понятно.* Он должен быть в конце пьесы каким-то боком похожим на Андрюшана[1]. Невнятно и нескладно пишу, но ты прости и попытайся понять.

Этическая сторона вопроса связана с Аренским. Без него нельзя прийти ни к какому решению. То есть не совет его нужен, а нужно соблюдение приличий в смысле того, чтобы за его спиной не договариваться ни о чем. Если ты расторгаешь с ним союз, то он первый должен знать об этом. Вы с ним должны договориться до расторжения союза. И когда *вы оба* решите, что работа вместе заканчивается той пьесой, какую вы нам уже представили, и что дальше этого уже готового общего текста дело не пойдет, тогда мы впервые можем говорить с каждым из вас отдельно или с одним из вас о новой пьесе или о чем будет нужно. От *вас обоих* должна исходить инициатива расторжения уз.

Финансовый вопрос гораздо труднее. То, что ты предлагаешь в смысле 1/2 гонорара и имени на произведении,— это, вероятно, невозможно будет. Этот вопрос надо будет решать после *этического* и в связи с тем, что в результате получится. Кроме того, трудность еще в том, что театр дал аванс. Аванс должен быть для театра чем-то, что принесет реальный результат. Значит, и театр финансово заинтересован «Кихотом». Все это можно уяснить себе по приезде моем в Москву. И пусть этот финансовый вопрос тебя пока и не интересует особенно. Дело обстоит не так, что задерживается выплата денег, а так, что задерживается написание пьесы.

Из всего изложенного ясно, что *заказать* тебе пьесу я не могу, *пока не окончены* прежние соглашения. Вот как обстоит дело финансово-этически. Если же ты будешь все-таки писать пьесу, не дожидаясь новых соглашений, то это сделает честь твоему творческому темпераменту.

Спешу отправить тебе это письмо, и потому конец его смазан и неясен, но основная мысль тебе понятна: очень хочу *твоего* «Кихота» с моими пожеланиями; заключить новых условий не могу, пока не разрешатся официально и этически старые.

В существенном мы с Владимиром Николаевичем солидарны, а о подробностях он мечтает говорить с тобой лично.

Твой *Миша Чех.*

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 420.1.10, л. 7). Датируется по сопоставлению с п. 64.

[1] На письме помета Павлович: «Андрюшан» — Андрей Белый».

67 Ф. Н. Михальскому

[*Не позднее 15 января 1927 г. Москва*]

Дорогой, дорогой
Федор Николаевич!

Не погубите! Завтра вечером выезжаю в Ленинград играть «Ревизора», а костюма нет! Wu comprene mua? *

Пощадите.

Ваш *Мих. Чехов*

Публикуется по подлиннику (Музей МХАТ, ф. Ф. Н. Михальского). Датируется по протоколу заседания Высшего совета МХАТ от 15 января 1927 г., на котором обсуждался вопрос о выдаче Чехову костюмов Хлестакова для участия в спектакле «Ревизор» 17 января 1927 г. в ленинградском Большом драматическом театре.

68 З. Н. Райх

[*Не позднее марта 1927 г. Москва*]

Глубокоуважаемая Зинаида Николаевна!

Я все еще хожу под впечатлением, полученным мною от «Ревизора» [1] или, вернее, ряда сцен «Ревизора» и от двух исполнителей: от Вас и от чудесного Гарина [2]. Как Вы, так и он глубоко и по-настоящему поняли Всеволода Эмильевича, а это в постановках Всеволода Эмильевича важнее, нужнее и *труднее* всего! Всеволод Эмильевич бывает гениален, и в этом трудность совместной работы с ним. Если исполнитель Всеволода Эмильевича *только поймет* его — он погубит его замысел. Надо нечто большее, и это большее я увидел в Вас, Зинаида Николаевна, и в Гарине. Что это большее в Вас — я не знаю, может быть, это сотворчество с Всеволодом Эмильевичем в данной постановке, может быть, Ваш природный талант — не знаю, но результат поразителен. Поражает меня Ваша легкость в исполнении трудных заданий! А легкость — первый признак настоящего творчества. Вы были исключительно *едины* со всей постановкой, а этого нельзя достичь ни в одной постановке Всеволода Эмильевича, не имея дара *сценической смелости*. Я ужасно люблю смелость на сцене и учусь ей у Всеволода Эмильевича и радуюсь, видя ее в Вас. Есть *смелость*, и она всегда

* Вы меня понимаете? (искаж. *франц.*).

благородна, и есть дерзость — она неблагородна. Всеволод Эмильевич обладает и тем и другим, в Вас же я видел только смелость и благородство. Даже в сцене благословения, где Всеволод Эмильевич был, по-моему, не на высоте и где он *копировал* свой гений, Вы, Зинаида Николаевна, все же были великолепны. Я уже не говорю о Вашем внешнем виде и о Ваших костюмах! Надо и внешне *уметь быть* красивой на сцене — Вы умеете это в совершенстве. Как редко можно видеть на сцене красоту, которую обращают на пользу образу! Вы чудно пользуетесь Вашей красотой. Я спрашивал себя: что я мог бы предложить Зинаиде Николаевне, чтобы сделать ее исполнение еще совершеннее? И не придумал ничего, кроме самого последнего момента пьесы (когда Вас уносят), — я бы предложил Вам почти совсем не повышать голоса — так страшнее, тем более что Вы сумели в этой роли в тихих Ваших местах быть сильной и убедительной. Вы приучили меня, зрителя, напряженно следить за Вами и ловить Ваши полутона, и я как зритель пойму Вас лучше, если Вы так же «тихо» покинете меня. Простите, Зинаида Николаевна, что я вторгаюсь со своим мнением и даже советом. Больше не буду.

Ваш *Мих. Чехов*.

Поклонитесь, пожалуйста, всем исполнителям «Ревизора».

Публикуется по подлиннику (ГЦТМ, 468.307197, НП). Датируется на основании интервью, данного Чеховым «Программам Государственных академических театров» (1927, № 12).

[1] В спектакле «Ревизор», премьера которого состоялась в Театре имени Мейерхольда 9 декабря 1926 г., З. Н. Райх исполняла роль Анны Андреевны.

[2] Э. П. Гарин исполнял роль Хлестакова.

69 К. С. Станиславскому

2/V 27 г.
[Москва]

Глубокоуважаемый, дорогой
Константин Сергеевич!

С величайшим сожалением должен я отказаться от лестного и почетного для меня предложения совершить с Вашим театром поездку по Америке[1]. Тяжелые обстоятельства, в которых находится в настоящее время наш театр[2], лишают меня возможности решать мой личный вопрос вполне свободно и вне зависимости от жизни МХАТ 2 в целом.

Приношу глубокую благодарность за оказанную мне честь Вам, Константин Сергеевич, и г-ну Гесту.

Всегда готовый к услугам
Ваш *Мих. Чехов*

Публикуется по подлиннику (Музей МХАТ, КС, 11163).
[1] Поездка МХАТ в Америку в 1927 г. не состоялась.
[2] В сезоне 1926/27 г. в МХАТ 2-м возник конфликт между большинством труппы и группой актеров, в которую вошли А. Д. Дикий, Л. А. Волков, О. И. Пыжова, Б. В. Бибиков, В. П. Ключарев, Г. В. Музалевский и М. И. Цибульский (подробнее об этом см. Летопись М. Ч.).

70 В. Э. Мейерхольду

[Не позднее 1 июня 1927 г. Москва]

Дорогой, дорогой Всеволод Эмильевич!

Все эти дни я боролся с «цепями»! И *не* поборол их! «Цепей» много, и вот главные из них:

1) Театр меня не отпустит, ни в смысле времени, ни *вообще*!

2) Моя очередная (и очень сложная) работа над «Кихотом»[1].

3) Старое обязательство перед кино, которое теперь должно быть осуществлено... (как я это выполню — не знаю!)[2]

Вот главное. А есть и много другого, не столь «главного», но тем не менее!!!

Грущу. Мечтал и мечтаю о Вас как о режиссере-чудодее. Буду мечтать и дальше. И Вы, Всеволод Эмильевич, не бросайте меня в мыслях Ваших.

Крепко жму Вашу руку Ваш *М. Чехов.*

Зинаиде Николаевне низкий поклон от неудавшегося «авантюриста».

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 998. 1.2582, л. 10). Впервые — в кн.: В. Э. Мейерхольд. Переписка. 1896—1939. М., 1976, с. 321. Датируется по времени участия Чехова в киносъемках «Человека из ресторана» и окончания сезона МХАТ 2-го — 1 июня 1927 г.
[1] В это время велись подготовительные работы к «Дон Кихоту».

9 апреля 1927 г. Чехов получил приглашение кинематографического общества «Межрабпом-Русь» сниматься в фильме «Человек из ресторана» режиссера Я. А. Протазанова в роли Скороходова (ЦГАЛИ, 2316.1.70, л. 1).

71 Н. А. Павлович

[*Весна 1927 г.* *Москва*]

Наденька! Пишу среди дел, в спешке, но письмо очень важное: о Дон Кихоте. Я говорил с одним из членов Реперткома. Вывод таков: играть можно при условии, что Санчо и Карраско будут носителями здравого смысла, будут, каждый по-своему, пытаться вернуть Кихота из области мечтаний на землю, в практическую жизнь, если Кихот рядом с ними будет звучать как *совершенно беспочвенный* мечтатель, если он погибнет от полной своей неспособности ориентироваться на земле и если Санчо убедительно резюмирует всю пьесу *художественными* словами о невозможности таких беспочвенных мечтаний!

Все это должно быть художественно убедительно, ибо это нисколько не расходится и с нашим пониманием Кихота! Кто есть *Кихот?* — *Люцифер*. Кто есть *Граф?* — *Ариман?* Кто *Карраско?* — *Страж*. Кто *Санчо?* — *Тот, кто может указать среднюю линию между Графом* (Ариманом) *и Кихотом* (Люцифером).

Эта задача меня увлекает, думаю, что и ты с ней согласишься.

Но... но... обратив свой взор на пьесу «Кихот», я вижу, что она далеко не во всем художественна:

Карраско не художественно написан. Не интересен, не ясен. Он почти только *докладывает факты*. Этого нельзя! Актеру нечего играть. *Санчо*: не смешон! Не серьезен! *Ничто* как образ! *Граф*: тоже — жидок и неубедителен.

Один Кихот выписан более или менее ясно и то только по линии романтики, лирики, нет в нем тем: силы, падений, тоски, сомнений, старости, одиночества, нет стихийных *взлетов* в тех или иных настроениях. То есть все это есть, но уж очень в намеках, а не в полную силу.

И вот, Надя! Задача такова: не больше как в течение двух недель переделать все то, о чем я пишу.

Можешь ли ты это принципиально и фактически? Жду ответа с нетерпением! Я подам «Кихота» в Репертком, если ты напишешь: «Берусь сделать все, что требуется, в две недели». Я подам тогда в Репертком с пояснительной

запиской. С Аренским снесись сама по этому поводу. Дай ответ обдуманно и уверенно. Ибо, если не возьмешься, я должен буду перебросить свое внимание на сказку[1], о которой я тоже говорил в Реперткоме.

Да! Еще: пусть Кихот будет больше МУЖЧИНОЙ! И побольше афоризмов!

Прости, что так кратко и нескладно, но ты понимаешь все!

Твой *Михаил*

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 420.1.10, л. 2—5). Датируется условно, временем до окончания сезона МХАТ 2-го — 1 июня.

[1] «Краса ненаглядная» (авторы — Чехов и Громов).

72 * Б. М. Сушкевичу

[19 июня] 1927 г.
Княжая гора

Дорогой Борис Михайлович!

Здравствуйте!

Живу на Днепре в полном неведении и в беспокойстве![1] Иван Николаевич обещал написать мне обо всем, что было в театре после моего отъезда, обещал написать еще с дороги — и ничего нет! Что бы это значило? Доехал ли он с Софьей Владимировной до Вас? Мария Николаевна пишет, что он выехал 7-го. Где же он? Если Вам не очень трудно, черкните мне: может быть, Вы что-нибудь знаете!

Жизнь мою описывать не буду — она скучна, однообразна и не видается ни с чем!

Madam'очке большой поклон и пожелания.

Ваш *М. Чехов.*

Гор. Канев, Киевск. губ.
Хутор Княжая гора, Е. Б. Беляшевской,
для мя.

Пишите разборчиво!!!!!!

Привет Вам и Madam от Ксении Карловны.

Публикуется впервые, по подлиннику (ЛГТМ, ОР, 11845). У Чехова в датировке описка: вместо «VI» стоит «IV». Однако и апрель и май он был в Москве, на отдыхе он мог находиться только после закрытия сезона, 31 мая.

[1] Беспокойство Чехова было вызвано конфликтной ситуацией в театре с группой актеров, которым 31 мая он подписал письма о расторжении с ними контракта начиная с нового сезона.

73 А. В. Быкову

21 сентября 1927 г.
[Москва]

Глубокоуважаемый Анатолий Владимирович,
позвольте Вам представить и рекомендовать в качестве артистки Веру Викторовну Яблонскую, которую я очень хорошо знаю, так как она была моей ученицей в свое время.

Считаю необходимым указать, что, занимаясь у меня, она проявила очень хорошие способности по импровизации, которой я уделял достаточно времени в моей студии.

Буду Вам чрезвычайно признателен, если Вы найдете возможным исполнить мою просьбу и сделать доброе дело в отношении моей ученицы, приняв ее в труппу Вашего театра [1].

Жму руку.

Искренне уважающий Вас *Мих. Чехов*

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2324.2.5, л. 1).

[1] Речь идет о театре импровизации «Семперанте». Установить, была ли принята в театр В. В. Яблонская, не удалось.

74 В Главрепертком

22 сентября 1927 г.
[Москва]

Спектакль будет представлять из себя пантомиму под музыку. От обычной пантомимы спектакль будет отличаться тем, что в некоторых кульминационных моментах исполнители будут произносить необходимые разъяснительные фразы.

Материал, имеющийся в сценарии [1], дает широкую возможность выявить глубину и подлинную красоту народного творчества, попытки раскрыть которое на театре до сих пор не шли дальше изображения застывших во времени штампов. Образность, яркая и богатая русская фантастика, сочетание лирических моментов с мелодраматической действенностью положения, здоровый русский юмор и почти трагическая насыщенность — вот элементы, заключающиеся в предлагаемой сказке. Все это ставит перед театром новые задачи по раскрытию народного творчества. Темп изображаемых событий должен создать бодрящее и радующее впечатление в зрительном зале.

Художественная цель постановки — развитие актерской техники по трем основным линиям:

а) Музыкальность, ритмичность и метричность движений.

б) Художественность речи в связи с музыкальным оформлением спектакля.

в) Искание синтетических форм движения, слова и звука.

Кроме того, в постановке будет преследоваться цель отойти от привычных сценических приемов, употребляемых обычно в опере и пантомиме (балет), взятых в отдельности.

Вышеописанный замысел постановки является художественным, секретом, не подлежащим огласке.

Убедительно прошу не задерживать ответом, так как необходимо теперь же начать работы, ввиду их сложности и длительности [2].

При сем препровождается сценарий сказки в двух экземплярах.

Директор МХАТ 2-го *М. Чехов*

Публикуется по машинописной копии (ЦГАЛИ, 1990. 1.59, л. 159).

[1] Речь идет о сценарии сказки-пантомимы «Краса ненаглядная».

[2] 17 октября 1927 г. Главрепертком ответил: «Попытку сценария «Краса ненаглядная» раскрыть глубину и подлинную красоту народного творчества следует признать неудавшейся...» (ЦГАЛИ, 1990.1.56, л. 70 и об.).

75 М. Л. Курскому

[*Осень 1927 г. Москва*]

Глубокоуважаемый Михаил Львович!

Вы поставили передо мной трудную задачу! Я не сумею в письменной форме передать Вам всего того, что думаю о Хлестакове и как чувствую и вижу его образ. Если бы я захотел написать Вам характеристику Хлестакова в общих чертах, то это была бы характеристика, данная самим Гоголем, так как я глубоко убежден, что играю Хлестакова *по Гоголю*. И когда мне приходилось слышать, что изображаемый мной Хлестаков носит в себе некоторые оригинальные черты, то я искренне недоумевал: мне казалось, что я ничего не прибавил к тому, что дал нам сам Гоголь. Мне кажется, что если бы я мог *сыграть* перед Вами роль Хлестакова, то, может быть, Вы нашли бы тогда ответ на интересующий Вас вопрос.

Ото всей души желая быть Вам полезным, я тем не менее не нахожу никаких путей к тому.

Еще раз позволю себе обратить Ваше внимание, глубокоуважаемый Михаил Львович, на *каждое слово*, сказанное Гоголем о своем Хлестакове,— там разгадка этого образа и прямой ответ Вам.

Готовый к услугам *Мих. Чехов*

Печатается по подлиннику (ЦГАЛИ, 2644.1.28, л. 1 и об.). Впервые — в кн.: Встречи с прошлым, вып. 2. М., 1976, с. 221—222. Датируется по времени исполнения М. Л. Курским роли Хлестакова в Ярославском драматическом театре (см.: ярославский «Театральный бюллетень», 1927, № 3, с. 10).

76 В Главрепертком

5 декабря 1927 г.
[Москва]

В образе Кихота (гидальго из Ламанчи) выводится идеалист с прекрасным сердцем, но лишенный здравого смысла и не имеющий точки опоры в конкретной действительности. Все его попытки *действовать* во имя *добра* терпят неудачу, ибо все они построены на отвлеченном мышлении, на отвлеченных идеях и чувствах. Рядом с ним — его оруженосец Санчо (крестьянин из Ламанчи). Он выступает как полная противоположность Кихоту. Он — носитель здорового смысла, в нем живет *инстинктивное* стремление к переустройству существующего порядка, установленного герцогом. Он получает «губернаторство», входит в соприкосновение с герцогским способом управления страной, с «законами» герцога, и в нем происходит перелом: он сознательно становится врагом герцога, он заражает народ негодованием против герцога, и, возвратившись домой в Ламанчу, он на празднике в разговоре с народом произносит фразы, свидетельствующие о его новом, сознательном и волевом отношении к будущему. Пьеса построена так, что линии Санчо и Кихота идут параллельно, причем линия Кихота снижается, линия же Санчо повышается — и в конце пьесы в момент смерти Кихота Санчо восклицает: «Вот это жизнь!»

Обсуждая пьесу на заседании художественного совета, я резюмировал свои мысли следующим образом: «Сейчас можно слышать частые упреки в интеллигентском индивидуализме, оторванности от общественности. «Интеллигенщина» — все те, кто не имеет социального чувства. Дон Кихот и Санчо зададут вопрос многим о социально полезном».

Убедительно прошу дать ответ в срочном порядке, так как всякая задержка в смысле начала работы над «Кихотом»

отразится пагубно как на театре, а также и на мне лично, ибо в текущем сезоне я до сих пор не могу приступить к актерской работе.

Директор МХАТ 2-го *М. А. Чехов*

Публикуется по машинописной копии (ЦГАЛИ, 2316. 1.4, л. 1). Представляет собой сопроводительную записку к пьесе «Дон Кихот» по роману М. Сервантеса (авторы — Павлович, Чехов, Громов).

77 К. С. Станиславскому

Телеграмма

18/I—28 г.
[Москва]

Дорогой Константин Сергеевич!

От имени всего нашего театра и от себя лично горячо поздравляю Вас с днем рождения и прошу принять наше общее пожелание долгих и радостных лет.

Ваш всегда *Мих. Чехов*

Публикуется по подлиннику (Музей МХАТ, КС, 11164).

78 Андрею Белому

4/III—28 г.
[Москва]

Дорогой, дорогой Борис Николаевич!

Я с волнением ждал Вашего слова о моей книжке, но то, что Вы написали, было сверх всяких ожиданий [1]. Я рад и счастлив. Спасибо Вам. Мне думалось, что на многое Вы... рассердитесь.

И за Вашу книжечку великое спасибо. Упиваюсь (раньше у меня не было ее). Скоро пришлю Вам Ваш экземпляр «Пути актера». Очень многое осталось недописанным, и, в сущности, самое главное, и теперь я жду *какой-то* счастливой минуты, когда можно будет написать все.

Сейчас я занят «Кихотом», но работать над ним почти не приходится: из всех углов вылезают всевозможные препятствия — большие и маленькие. Иногда делается от этого так скучно, что хочется бросить и «Кихота» и многое, многое. И люди, окружающие работу «Кихота», один за другим показывают свои вредоносные и темные стороны. И часто: так, без видимой причины, без нужды, без цели. И так складываются обстоятельства, что приходится, защищая

«Кихота», часто говорить о нем, и по мере того как говоришь, чувствуешь, что это говорение его убивает и ослабляет. Хочется такого вида искусства, при котором можно было бы выносить интимно в глубине души, в снах будущее произведение свое и не зависеть при этом от вкусов, взглядов, точек зрения и мнений — других людей, которые, собственно, еще и не знают того, о чем так смело и убийственно высказывают свои преждевременные суждения. Не есть ли театральное дело — самое неудобное и нескладное из всех дел на свете?

Дорогой, единственный Борис Николаевич! У меня давно живет мечта — послушать Ваши мысли, Ваши слова, связанные с образом Кихота. Я знаю, как много получила бы моя фантазия от прикосновения Вашего к образу Кихота. Но я не прошу, а только говорю Вам о мечте своей.

Еще и еще раз спасибо. Клавдии Николаевне — самый горячий привет и поклон.

Всегда Ваш *Мих. Чехов.*

Письмо разорвите.

Публикуется по подлиннику (ГБЛ, ОР, 25.25.9).

[1] Андрей Белый 24 февраля послал Чехову письмо (см. Летопись М. Ч.) в связи с выходом в свет его книги «Путь актера».

79 **А. Я. Таирову**

[Не позднее июля 1928 г. Москва]

Глубокоуважаемый Александр Яковлевич!

На днях к Вам поступило заявление о зачислении в труппу Камерного театра артиста Александра Семеновича Болтинского (герой-резонер и характерный).

Зная А. С. Болтинского как артиста, я очень хотел бы к его заявлению присоединить и свою просьбу о его зачислении в Ваш театр.

Я был бы счастлив и благодарен Вам бесконечно, глубокоуважаемый Александр Яковлевич, если бы моя просьба смогла оказать какое-нибудь влияние на Ваше решение[1].

Простите за беспокойство.

Всегда готовый к услугам *Мих. Чехов*

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2579.1.1133, л. 1 - 2). Датируется условно, до отъезда Чехова за границу.

[1] А. С. Болтинский в труппу театра зачислен не был.

80 Н. Ф. Монахову

[Не позднее июля 1928 г. Москва]

Дорогой Николай Федорович!

Простите за беспокойство, но не могу не потревожить Вас просьбой.

Артист Александр Иванович Светлов, с которым я имел удовольствие служить еще в Малом Суворинском театре, просит и умоляет Вас (очень, очень прошу Вас и я, дорогой Николай Федорович) дать ему возможность работать в Вашем театре.

Александр Иванович не имеет никаких особых претензий и хочет работать с Вами в тех пределах, которые пожелали бы Вы указать ему. В течение восьми лет А. И. Светлов работал в Малом театре, четыре года в Пассаже и два года в Народном доме.

Кроме того, провинциальный стаж.

Если бы Вы, Николай Федорович, пожелали, ради просьб наших, принять самого Александра Ивановича — он сообщил бы Вам о себе все, что Вы пожелаете.

Просьбу свою я изложил одновременно и Андрею Николаевичу [1].

Я очень заинтересован судьбой дорогого мне Александра Ивановича и с большим волнением и надеждой жду Вашего решения [2].

Всегда Ваш *М. Чехов.*

Простите и не откажите!

Публикуется по подлиннику (ГЦТМ, 137.122472/246). Датируется условно: Чехов мог написать данное письмо с 1919 (год создания БДТ) по 1928 г.

[1] А. Н. Лаврентьев.

[2] А. И. Светлов в списках труппы БДТ не значился.

81 И. Н. Берсеневу и С. В. Гиацинтовой

[Не позднее августа 1928 г. Берлин]

Эх вы, кони, мои кони!..
Иованни да и Сони!
Я письмо вам посылал,
А ответ не получал!
«Post restant» я на конверте
Написал вам, черти, черти!

В письме сообщал, что требуется *спешный* ответ: театр приглашают на гастроли в Германию [1], так имеет ли смысл

об этом говорить. Письма вы, наверное, не получили, и потому я просил человека, обратившегося ко мне, написать непосредственно тебе. Фамилия этого человека: Рок, Юрий Юрьевич. (Чудесный человек.) Я ему сказал, что сообщу тебе о том, что он есть Рок и что он будет тебе писать о театре.

В связи с этим не считаю возможным больше молчать и о своих личных планах. Хотел сообщить тебе позднее, чтобы не портить тебе и Соне отдыха. Я остаюсь за границей на год минимум. Из МХАТ 2-го — ухожу. Я уже написал в Москву обо всем этом длинное и всестороннее письмо. Я пишу, что могу работать на театральном поприще только в том *единственном случае*, если мне будет дан свой собственный театр для классических постановок[2]. Ответа еще не получал. В связи с этим едва ли скоро попаду в Италию, так как мне нужно устроить здесь свою жизнь, а это не очень легко. Точка.

Где и как встретимся?[3] Если хочешь, конечно. Я — хочу, потому что, что бы ни сделала с нами жизнь, я всегда буду за многое, бесконечно многое любить тебя и Соню.

Миша

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2579.1.1324, л. 2 и об.). Датируется по сообщению «Вечерней Москвы» от 29 августа 1928 г. об обращении Чехова в Главискусство с просьбой предоставить ему годовой отпуск за границу и временем возвращения Берсенева из Италии.

[1] Эти гастроли МХАТ 2-го не состоялись.

[2] С ходатайством об этом Чехов обратился в Главискусство и к А. В. Луначарскому.

[3] Чехов встречался с Берсеневым и Гиацинтовой в августе 1928 г. в Мюнхене.

82 Коллективу МХАТ 2-го

29/VIII 28 г.
[Берлин]

Прошу это письмо повесить в актерском фойе.

Несмотря на то, что причины моего ухода из МХАТ 2-го должны быть понятны каждому члену театра, я тем не менее считаю долгом сказать о них в ясной и конкретной форме.

Последние годы нашей совместной работы были полны сложных и трудных переживаний. Тенденции вредные и пагубные боролись в стенах театра с плодотворными и оздоровляющими тенденциями. В этой борьбе коллектив старался определить и выявить свою волю. В самое последнее

время воля большинства коллектива МХАТ 2-го нашла наконец свое конкретное оформление, и я увидел, что эта воля не соответствует тому идеалу и тем художественным целям, которые я как руководитель имел в виду для театра. Я встал перед трудной проблемой: я должен был или насиловать волю коллектива, прививая ему принципы нового искусства (как я его понимаю), или устраниться и предоставить большинству коллектива легко и свободно осуществить его собственные замыслы. Я избрал последнее, как наиболее соответствующее моему миропониманию. После долгих и серьезных размышлений я пришел к заключению, что всякое *насильственное* перевоспитание коллектива МХАТ 2-го — бесполезно.

Оставаться в театре в качестве актера, *просто* играющего ряд ролей, для меня невозможно потому, что я уже давно изжил стадию увлечения отдельными ролями. Меня может увлекать и побуждать к творчеству только *идея нового театра в целом, идея нового театрального искусства*. Я уверен, что если моим силам по возвращении моем в Москву (через год) суждено будет проявиться на театре, то результаты моей работы снова объединят тех из нас, кто уже и теперь чувствует приближение нового искусства.

За дни и годы совместной творческой радости спасибо вам.

Мих. Чехов

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 1990.2.65, л. 1 3). Впервые в газете «Известия» (1928, 8 сент.).

83 А. И. Свидерскому

[Не позднее 19 сентября 1928 г. Берлин]

Глубокоуважаемый Алексей Иванович!

Мне известно со слов Екатерины Владимировны Артеменко, что Вы ознакомились с содержанием моего к ней письма. Позвольте мне на этом основании просить Вас не отказать мне в моей просьбе об отпуске сроком на один год, с тем чтобы я мог изучить здесь ту театральную (актерскую) технику, которая уже давно интересует меня. Немецкий язык в существе своем обладает свойствами, которых нет в русском языке. Мысль моя заключается в том, чтобы, изучив и практически усвоив эти качества немецкой речи,

перенести их в русскую речь и тем достичь особой выразительности русского сценического слова.

Очень прошу Вас также, Алексей Иванович, не отказать мне и во второй моей просьбе о передаче мне в *полное мое распоряжение* одного из московских театров. Моя работа здесь, за границей, может иметь для меня только тогда свой истинный смысл и значение, когда я буду твердо уверен, что по возвращении в Москву я получу возможность выявить и оформить мои новые достижения. Моя мысль о театре классических постановок Вам известна из моего письма к Екатерине Владимировне.

В случае Вашего согласия на обе мои просьбы прошу Вас, Алексей Иванович, не отказать мне в высылке официального разрешения годового отпуска и постановления Вашего о передаче мне одного из театров[1].

В связи со всем этим прошу Вас санкционировать и мой уход из МХАТ 2-го[2].

С полным уважением и *надеждой Мих. Ал. Чехов*

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ,1990.2.66, л. 1—2). Датируется на основании резолюции Свидерского на данном письме от 19 сентября.

[1] Просьба Чехова о предоставлении ему годового отпуска была удовлетворена, в просьбе о театре — отказано (резолюция Свидерского на данном письме).

[2] Распоряжением Главискусства № 28 от 22 сентября 1928 г. ввиду отсутствия Чехова исполняющей обязанности директора МХАТ 2-го была назначена Е. П. Херсонская, а распоряжением № 41 от 9 октября 1928 г. Чехов от обязанностей директора был освобожден (ЦГАЛИ, 1990.1.58, л. 53—54).

84 В. А. Подгорному

*[Не позднее
19 сентября 1928 г.
Берлин]*

Дрожащий мой Вассаил,
ты такой теплый и приятный человечек, что я на расстоянии тысяч верст чувствую тебя и постоянно тискаю в своих объятиях. Самое интересное событие последних дней моей жизни — это встреча моя с Константином Сергеевым. Я зашел к нему на 10 минут и просидел 5 часов. Когда я вошел, он сидел в хорошо известном нам состоянии: «Я — Станиславский, а вы ктэ такой». Он сказал: «Меня здесь замучили, я приехал отдохнуть, а меня постоянно заставляют сниматься, интервью, постоянные посещения, черт

их знает, садитесь, Миша, сейчас еще один мерзавец придет, садитесь...» Я дико заржал, а он так и не понял, почему я смеюсь. «Вот сейчас придет какой-то граф, черт его знает, граф он или фамилия у него Граф — не знаю». Мало-помалу разговор зашел об эшкуштве и был, надо сознаться, очень и очень интересен. Мы сравнивали наши системы, нашли много общего, но и много несовпадений. Различия, по-моему, существенные, но я не очень напирал на них, так как неудобно было критиковать труд и смысл всей жизни такого гиганта. Для себя же лично я извлек колоссальную теоретическую пользу и еще большую любовь к своей системе. Замечательно, что если бы Костя мог согласиться на некоторые изменения в своей системе, то мы могли бы работать с ним душа в душу и, наверное, сделали бы вместе больше, чем порознь. Как это, в сущности, обидно. Между прочим, моя система проще и удобнее для актера. При моем методе, например, актер вполне объективен по отношению к создаваемому им образу с начала работы и до конца ее. У К. С. есть, как мне кажется, много моментов, когда актер принуждается к личным потугам, к выдавливанию из себя *личных* чувств — это трудно, мучительно, некрасиво и не глубоко. Например: у К. С. нашему созерцанию образа и последующей имитации его соответствует созерцание предлагаемых обстоятельств, но на место образа ставится сам созерцающий, задача которого заключается в том, чтобы ответить на вопрос: «Как бы мой герой (а в данную минуту — я) поступил в данных предлагаемых обстоятельствах». Этот пункт меняет всю психологию актера и, как мне кажется, невольно заставляет его копаться в своей собственной небогатой душонке. Небогата душонка всякого человека в сравнении с теми образами, которые посылает иногда мир фантастических образов. Я ничего унизительного не хочу сказать по отношению к душе человека вообще, я — только сравнительно. Еще пример: актер, по системе К. С., начинает с физической задачи, причем выполняет ее от себя лично: поставить стол, передвинуть стул, зажечь спичку и т. д., все — ради воспламенения чувства правды. Актер моего толка — имеет чувство правды заложенным уже в самом образе и слитым с ним. Мой актер может развивать свое чувство правды дома — это его дело, но *начинать с этого репетицию нельзя*. Почему? Потому что «поставьте стол» — прямой путь к жуткому натуралистическому настроению и к привлечению внимания к своей нетворческой личности [1]. Словом, поговорили мы с Костей всласть, расстались друзьями, что

меня очень радует, и пошли в кафе пить воду — это было уже около часу ночи. Я пил мокко.

Вассаильчик, мой дорогой, ты мне так всадил «Лира», что он преследовал меня довольно долго (он — прекрасен)... но я объявил ему, что у меня по крайней мере год обречен на бесплодье, и он с печалью отошел от меня. Кихот — тоже печален и обаятелен, но и ему дана временная отставка. Занимаюсь в школе речью и движением[2] и вижу, что эту необъятную область очень трудно охватить в один год, но постараюсь. Послал А. И. Свидерскому письмо с просьбой прислать ряд официальных бумаг, но ответа пока не имею. Что он получил мое письмо, видно из заметки в «Известиях»[3], где он пишет о содержании моего к нему письма. Впрочем, что торопиться — время еще есть. Мысленно перебираю помещения, которые мне могут предложить. ТИМ отклоняю. МХАТ 2 — беру, Корша — беру, Камерный — беру. Как ты думаешь на этот счет? Я знаю, что ты думаешь: никакого не дадут. Ну, если так, то извините за праздный вопрос. Дорогое мое, напиши мне подробно о себе, о своем самочувствии, о своем настроении, о жизни театра. Иван[4], наверное, закрутился в делах и не пишет мне ни слова.

Аню[5] — вью, пролонгирую и чешу.

Тебя — улюлюкаю, пью, дезорганизую, таю и гарцую.

Пиши, пиши.

Всегда твой *Массаил*

Публикуется по подлиннику (Музей МХАТ, ф. М. Чехова, 7241). Датируется по времени пребывания Станиславского в Берлине.

[1] Подробнее о творческих взаимоотношениях Чехова и Станиславского см. статью М. О. Кнебель «Михаил Чехов об актерском искусстве» во втором томе настоящего издания.

[2] Чехов просил отпуск на год, для того чтобы изучить немецкий язык и «эвритмию». Возможно, что о занятиях подобного рода он и упоминает здесь.

[3] См.: «Известия», 1928, 19 сент.

[4] И. Н. Берсенев.

[5] А. И. Подгорная.

85 В. Э. Мейерхольду

[Вторая половина сентября 1928 г. Берлин]

Очень ценю возможность совместной работы. Бесконечно благодарен, но не могу принять Вашего предложения[1] по двум причинам: не имею ответа от Наркомпроса на мое

письмо и уже занят серьезной художественной работой. Сердечный привет.

Чехов

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 963.1.88, л. 104). Датируется по сопоставлению с п. 83.

[1] Вероятно, Мейерхольд сделал Чехову очередное предложение работать в его театре.

86 В редакцию газеты «Известия»

[Не позднее 21 сентября 1928 г. Берлин]

Глубокоуважаемый тов. Редактор!

Не откажите в любезности поместить на страницах Вашей газеты несколько строк моего письма, в котором я хотел бы довести до сведения советской общественности о причинах моего ухода из МХАТ 2 и о цели моего пребывания за границей.

Я давно чувствовал потребность в изучении своеобразной техники немецкой сценической речи. Русский и немецкий актеры в известном смысле являют собой полную противоположность. Немецкий актер в силу особенности своего языка выработал в себе способность владеть зрительным залом, но утратил способность владеть самим собой. Русский актер наоборот: владеет своим внутренним, но не умеет господствовать в зрительном зале. Тончайшие и сложнейшие причины этого интересного факта лежат в особенностях того и другого языка. Я поставил себе целью усвоение немецкой техники сценической речи и перенесение этой техники в русскую речь.

Мой уход, таким образом, из МХАТ 2 связан [...] с тем, что для осуществления моих художественных планов по возвращении в Москву я должен быть совершенно свободным в своих исканиях. Я предполагаю создать свой собственный театр, в котором пойдут исключительно классические вещи, переработанные при помощи новой актерской техники. Изучение немецкой сценической речи должно явиться последним звеном в цепи моих исканий.

Михаил Чехов

Публикуется по тексту, напечатанному в газете «Известия» (1928, 21 сент.).

87 М. В. Либакову

[Не ранее 14 октября 1928 г. Берлин]

[...] Я не отвечал, ибо как белка в колесе фортуны кручусь. Целый новый мир открылся — смешной, интересный, грустный, важный, не важный, глупый, премудрый! Номер на номере! «Вот это живут!»... О «Кихоте» думаю с грустью. Он *будет*, конечно, но все пока покрыто мраком неизвестности.

Миша, я очень к тебе привязан и даже до того, что мне все равно![1]

Миша, посылаю тебе свой лик. Не верь, конечно, фотографу: я бываю разным, смотря по обстоятельствам. Судьбой своей доволен, ибо обогатился впечатлениями и опытом на многие лета! Рейнгардт очень занятен. Все мужчины влюблены в него (я нет), но он очень интересен. Похож изнутри на Вахтангова. Когда я его видел рядом с Ка Эсом[2], то поразился, как он при своем малом росте (он ниже меня даже) сумел сохранить достоинство и *не был ниже* Ка Эса! Немиров[3] этого не может — нет, нет!

Я еще раз тебя благодарю, Мишенька, целую и крепко жму. Рад, что ты работаешь с Владимиром Николаевичем[4]. Он, наверное, обожает тебя по-прежнему.

Всегда твой *Микель Анжело*.

Ксения Карловна кланяется!

Публикуется по подлиннику (ГЦТМ, 424.298770.18). Датируется по упоминаемой в письме встрече Станиславского с Рейнгардтом.

[1] Перефразированная реплика Епиходова из «Вишневого сада».

[2] К. С. Станиславский.

[3] Вл. И. Немирович-Данченко.

[4] М. В. Либаков оформлял в МХАТ 2-м спектакль «Хижина дяди Тома» по роману Г. Бичер-Стоу, режиссером которого был В. Н. Татаринов.

88 * А. В. Луначарскому

[Не позднее 28 октября 1928 г. Берлин]

Глубокоуважаемый Анатолий Васильевич!

Только на днях дошли до меня Ваши заметки, в которых Вы говорите об отъезде Мейерхольда и моем[1]. Я очень боялся, что наша театральная пресса по своему обыкновению «бросит

камень» в меня, прежде чем вопрос получит настоящее освещение от лиц авторитетных, и вот, к великой моей радости, Вы сами взялись за это и со свойственной Вам чуткостью поставили все на верные рельсы. Глубоко человеческий тон Ваших заметок взволновал меня, и я не могу не написать Вам с полной откровенностью всего того, что волнует сейчас мою душу.

Я изгнан из России, вернее, из российской театральной жизни, которую так люблю и ради которой смог бы перенести и переносил многие трудности, лишения и несправедливости. Я изгнан простым, но единственно непереносимым фактом нашей театральной жизни повседневного времени: *бессмыслицей ее*. Театральная жизнь с невероятной быстротой, как большая спираль, устремилась к своему центру и остановилась в нем. Все интересы, связанные с искусством театра, стали чужды театральным деятелям. Вопросы эстетики благодаря стараниям нашей узкой театральной прессы стали вопросами позорными, вопросы этики (без которой, в сущности, нет ни одной даже «современной» пьесы) считаются раз и навсегда решенными, а потому общественно бесполезными; целый ряд чисто художественных настроений и душевных красочных нюансов подведены под рубрику *мистики* и запрещены. В распоряжении театра остались бытовые картины революционной жизни и грубо сколоченные вещи пропагандного характера. Актеру не на чем (и незачём) расти и развиваться, а публике нечего смотреть, нечем восторгаться, не над чем, как говорят, задуматься. Все слишком просто и ясно и давно всеми усвоено. Новый, грядущий человек слишком невыгодно показывается со сцены и едва ли действует заражающе и едва ли вызывает желание подражать ему. Нет авторов — это правда. Мы часто говорим об этом и горюем и ждем их. Но если бы автор появился, большой, настоящий, выросший из революции и по-настоящему понявший ее размах и масштабы,— что написал бы он? Конечно, «Короля Лира», «Гамлета», «Кихота», «Фауста» и т. д., но только в формах и красках революции. И, конечно, новый «Лир» говорил бы о добре и зле в проблемах революции, как говорит это дореволюционный «Лир». Конечно, новый «Кихот» носился бы со своими революционными идеями (не с агитационной фразой) и искал бы любви своей дамы. Ни одно эстетическое чувство не осталось бы без внимания у большого и истинного мастера-драматурга, которого мы ждем. Он сумел бы протянуть нить от повседневности к великому *романтическому идеалу* революции. Он сумел бы облагородить потеря-

вших чувство ответственности газетных критиков, месткомовских хозяйственников и озлобленных агитаторов. Он напомнил бы им, что деятельность их направлена к великой цели *свободы, равенства и братства* народов, что они должны работать ради этой цели и в стиле этой цели, а не в стиле своей, далеко не приглядной сегодняшней личности. Настоящий автор показал бы со сцены образчики всех типов нового, грядущего человечества. Он показал бы и Лира, и Кихота, и Мефистофеля в их *будущем* аспекте, и все мы увидели бы, как надо и как не надо работать ради идеалов свободы, равенства и братства. Идеальный писатель прошел бы мимо «Донецкого процесса», мимо эмигрантов и других злободневных тем. Он, наверное, сумел бы бросить со сцены крупные и достойные целого народа (а не группы донецких инженеров и эмигрантов) мысли, чувства и волевые импульсы. Нельзя требовать, чтобы театр выполнял задачи агитационные путем приспособления к художественному произведению агитационных фраз и лозунгов, нельзя вписывать в текст роли политграмоту. Нельзя также ограничивать театр узким кругом царящих в наши дни *эмоций* Торжественность, о которой Вы упоминаете в Вашей заметке, необходимое условие театрального представления. (Уже факт приподнятой над зрительным залом сцены обязывает к торжественности.) Всякое явление, ведущее человечество вперед, неизбежно торжественно. Простая уличная манифестация, если она теряет свою торжественность, если она совершается под дождем усталыми и повседневно настроенными людьми,— разве оправдывает такая манифестация свое назначение? А что такое манифестация по существу своему, как не уличный театр в лучшем смысле слова. Театр и торжественность неразлучны, как брат и сестра. Наши же критики требуют от театрального искусства простого повторения того, что ежедневно печатается в газетах, произносится на собраниях и звучит через трубы громкоговорителей. Театр по существу своему не может замкнуться в узкие границы повседневных тем; он не только шире, но он *совсем иной природы*. Со сцены нельзя представлять $2 \times 2 = 4$, со сцены можно представлять только: $2 \times 2 = 8$. Это не только интереснее, волнительнее и значительнее, чем 4, но это секрет всякого искусства вообще. Если $2 \times 2 = 8$, то возникает тайна недоговоренности в искусстве. Без этой *тайны*, которую так неудачно назвали «мистикой»,— нет искусства. Есть школа, пропагандная речь, научное, логическое умопостроение, но нет искусства. Я уверен, что если бы плохой современный автор решил написать драматическое

произведение, в котором главным действующим лицом была бы фигура, скажем, революционного вождя человечества, то он, наверно, окружил бы ее такими бытовыми подробностями, таким натурализмом и реализмом, дал бы столько истасканных революционных лозунгов и так пересластил или перегрубил бы ее, что только разве по программе и по гриму отличалась бы эта фигура вождя от любого агитатора на клубной сцене. *Настоящий* революционный автор был бы поставлен в *необходимость* придать этому образу черты Лира, Кихота, Фауста и пр. и не позволил бы себе вложить в его уста ходовые, в стиле Бескина и Блюма, фразы. Он поставил бы этот образ под знак *недоговоренности и тайны* — и произведение это было бы действительно художественным. Вождь человечества на сцене — $2 \times 2 = 8$, а не 4, иначе это не вождь. Моя тяга к большим классическим образам основана исключительно на *чувстве Искусства*. Можно пожалеть, что нет талантливого автора, но нельзя останавливаться из-за этого в развитии театрального дела, больше того, нельзя идти назад, как то случилось с нашими театрами за последние годы их существования. Краски, душевные свойства, характерные особенности, даже поступки таких человеческих образов, как Лир, Макбет, Орест, Орлеанская Дева и пр., нужны нашему обществу, нужны пролетариату как могучие каменные глыбы, на которых они могут точить и заострять лезвия своих чувств, своей воли. Можно много говорить о том, что революции нужны сильные люди, но как этого добиться, если от людей революции будут скрывать величайшие и сильнейшие импульсы души человеческой. Торжественность, сила, героизм и сознательное стремление к высокой цели (то есть все элементы революции) встречаются на каждом шагу в классической литературе. Чего боится наша театральная цензура и пресса, когда речь заходит о классической постановке? Она боится, что в одной пьесе публика вдруг захочет царя, в другой посмеется над Реперткомом или, как однажды сказал Блюм: «Публика смеется в «Грозном» над Совнаркомом». Словом, критики боятся, что вместе с классической постановкой — чудесным и волшебным образом — все просмотрят революцию, забудут о ней, перестанут читать газеты и пр. и пр. Они, эти критики, слишком мало сами убеждены в силах революции и боятся за нее, как за беззащитного младенца. В наши дни и в нашем обществе классические вещи *не могут* прозвучать иначе, чем революционно, иначе, чем на прославление, возвышение и укрепление человека. Эсхил, Софокл, Гёте, Сервантес — иначе прозвучат в стране не революционной

и *иначе прозвучат в стране революционной.* В России «Дон Кихот» становится благодаря новым театральным приемам *новой, новейшей* вещью, и он же — в другой стране — будет старой, ненужной ветошью. Можно и у нас сыграть классику, скажем, «Орестею», так, что захочется умереть или по крайней мере на век расстаться с театром, но это уже вопрос чисто и специфически *театральный*, вопрос *искусства театра, а не драматургии.*

Есть еще один важный момент в современном драматическом искусстве. Это — возможность развития, возможность поступательного движения самого искусства, вне зависимости от драматургии. К слову, к букве, к звуку относятся на нашей сцене с преступной неосторожностью. Понятия о музыкальности и пластичности речи отсутствуют у наших актеров, со сцены звучит дилетантская, будничная, нехудожественная речь. Искусство режиссуры таит в себе неслыханные возможности, изумительные законы, о которых никто не знает. Искусство движения на сцене — также большая проблема. Идет ли актер справа налево, или, наоборот, подходит к рампе, или удаляется от нее, спускается по лестнице вниз или поднимается вверх, становится к зрителю в профиль или анфас и т.д. — все это в высшей степени своеобразные и мощные приемы выразительности на сцене, если их начать применять правильно, и все это в то же время элементы сценического хаоса и уродства, если пренебречь всем этим. Я с глубокой, почти физической болью смотрел в последние годы на спектакли в наших московских театрах. Вспомните, Анатолий Васильевич, как, например, в «Антигоне» (Таирова) [2], в сцене, где мужчины и женщины в страстном, экстатическом состоянии движутся по сцене, и как при этом сцена освещается зеленым светом. Страсть и зеленый цвет дают такую дисгармонию, что вместо художественного наслаждения я переживаю боль. Замените зеленое красным, и все встанет на место. Искусство освещения и декораций — это также область, в которой можно и должно работать многие годы. Для всех этих исканий нет лучшего материала, как классические вещи. Я часто задаю себе вопрос: что мы, актеры и режиссеры, оставим подрастающему поколению, молодым силам нашей страны? И с ужасом отвечаю: ничего. Неужели наши театры существуют только для того, чтобы мы дожили в них свой век и после себя оставили холодные и пустые помещения? Если это так, то можно и сейчас прекратить свою бесполезную деятельность. Я мечтал, что после

моей сценической деятельности останется большой труд, в котором мне удастся подвести итоги всем моим исканиям, всем практическим и теоретическим выводам моей театральной работы; я мечтал, что молодняк (настоящий, ищущий искусства, а не своей выгоды в нем) получит материал, на котором сможет построить дальнейшую театральную культуру своей родины. Я знаю, как трудно быть на сцене, не имея фундамента или по крайней мере отправной точки, опорного пункта. Вот эту отправную точку я и хотел приготовить нашему молодому поколению. Я мог бы сделать это только при какой-то свободе в области театральной работы. Деятельность Политического художественного совета и деятельность Реперткома хороши и нужны в театрах нашего обычного типа, в театре же, о котором говорю я, они не нужны и даже вредны. Большая театральная лаборатория России должна быть построена или на началах полной свободы, или не должна существовать совсем. Я не мог бы и не взялся бы осуществить, проверить и утвердить все то, что имею, если бы около меня стояли люди и говорили мне о вещах, интересующих *их самих*, а не *меня* в моей работе. Пусть судят потом, через много лет, *результат* моей работы и моих опытов, но пусть не мешают мне в *процессе* самой работы. Один в поле не воин, я не могу один, без защиты правительства, без Вашей защиты в одно и то же время проводить сложную художественную работу и защищаться от сотен нападков и помех, обнаруживающихся со всех сторон. Вопрос моего возвращения зависит не от меня. Он зависит от правительства, от Вас, Анатолий Васильевич. Он зависит от того, пожелает ли правительство действительно серьезно взглянуть на мое предложение, пожелает ли оно отдать некоторое время всестороннему обсуждению моего вопроса. Заинтересуются ли все соответствующие инстанции обсуждением того, о чем я говорю. Прозвучит ли мое дело как дело, имеющее значение *не для меня лично*, но для культурной жизни нашей страны. Я не найду в себе больше сил работать бесплодно в театре и быть вдобавок на подозрении как человек, всеми правдами и неправдами проводящий на сцену «мистику». Я художник — это мое общественное лицо. Мои художественные замыслы известны. Как личность — я имею любовь к религиозным вопросам. Но это дело мое личное. В смысле «мистических настроений», идущих от меня со сцены (как утверждают газетные критики), я должен сказать, что моя забота о том, чтобы не быть назойливо «мистичным», — больше и умней, чем заботы газетных критиков. Но если в моем творчестве

есть краски, которые не нравятся многим около театра стоящим людям, то тут я ничего поделать не могу. Из песни слов не выкинешь. Я не проповедник метерлинковской или андреевской мистики, но как художник я никогда не откажусь от того, что если на сцене является Дух отца Гамлета, то его надо сделать, чтобы было впечатление Духа, а не переодетого актера. Это не мистика, а художественный вкус. Когда я прошу о том, чтобы мне был дан в мое распоряжение театр и его управление, я знаю, что не причиняю этой своей просьбой вреда ни одному из других наших театров. Театр моего толка будет один, театров других направлений у нас много, они останутся и будут делать свою работу *рядом* со мной, и мы не будем мешать друг другу. Ваш ответ и ответ правительства решит мою судьбу. Если что-нибудь не полно и не ясно в моих письмах — я всегда готов дополнить и разъяснить, лишь бы на мою идею посмотрели серьезно и с полным вниманием и дали серьезный и полный ответ. Здесь, за границей, я в ожидании ответа работаю над словом и движением. Если буду играть в кино или еще где-нибудь, то только ради заработка. За Вашу фразу о том, что истинный художник не может променять свое право водительства в области театральной жизни нашей страны на чечевичную похлебку заграничных соблазнов, я могу только поклониться Вам и сказать, что если бы Россия не пожелала принять меня обратно, то я бросил бы театр совсем, но не променял бы его на чечевичную похлебку.

С глубоким уважением и преданностью Ваш *Мих. Чехов.*

Пишу на машинке исключительно с целью облегчить Вам чтение.

Вы, Анатолий Васильевич, можете делать с моим письмом все, что Вам будет угодно, по Вашему усмотрению, но только не оставляйте его без внимания. Я не тороплюсь с ответом, так как курс, который я здесь прохожу, считается 3-х годичным (или 4-х годичным). Я всеми силами постараюсь усвоить материал в течение одного или полутора года. За это время и Вам многое выяснится в смысле возможности или невозможности удовлетворить мою просьбу. А. И. Свидерскому я уже писал.

Дорогой Анатолий Васильевич, очень трудно окончить письмо, когда пишешь о самом дорогом, волнительном и близком. Еще только два слова: как часто пресса упрекала меня в моих тенденциях «отрыва от действительности».

Если я действительность, строгую закономерную действительность стараюсь пронизать ей же свойственной романтикой, горячими чувствами, пламенными порывами жизни, то этим я не только не отрываюсь от нее сам, но и привлекаю, призываю многих и многих к живой действительности, делаю ее переносимой и привлекательной. Люди, которые понимают под «действительностью» сухое, холодное, мертвящее пребывание на земле, занимаются абстракцией и не знают действительности. Они оторваны от нее и обречены на окостневание. Холодная мысль, без чувства, без веяния искусства, может породить только холодные, далекие от жизни и от действительности мертвые схемы и формулы.

Адрес: Берлин 65, Зеештрассе, 22-бей Фрик.

Полностью публикуется впервые, по копии (ЦГАЛИ, 1990.2.46).

[1] Мейерхольд и Чехов летом 1928 г. находились на отдыхе и лечении за границей. В прессе вокруг этого события развернулась ожесточенная кампания. Их обвиняли в дезертирстве, отступничестве и пр. Луначарский выступил в их защиту в «Вечерней Москве» (10 и 15 сент.), в «Красной газете» (13 сент.) и «Современном театре» (№ 38 и 39). Мейерхольд возвратился на родину 2 декабря 1928 г.

[2] «Антигона» В. Газенклевера была поставлена в Камерном театре в 1927 г., художником спектакля был А. И. Наумов.

89 А. Н. Кислякову

[*Не позднее 24 января 1929 г. Брейтбрунн*]

Дорогой Аркадий Николаевич!

Очень тронули Вы меня своим вниманием. Ваша добрая душа мне очень близка, и я благодарен Вам и вспоминаю Вас с нежностью и любовью. Когда мы с Вами встречались в театре, я всегда почему-то вспоминал: «Аркадий Николаевич — женат». Позвольте же Вас попросить передать поклон Вашей супруге[1], хотя я, к сожалению, и не знаком с ней. Она не рассердится? Я от души.

Так же ли Вас любят и ценят в театре, как в мое время? Я думаю — еще больше! Вспоминаю Вас — Ромео[2]. У Вас чудные данные для этой роли, только надо Вам о ней долго и спокойно träumen* (извините за немецкое слово — не подберу русского). Мне очень бы хотелось поставить с Вами

---

* Мечтать (*нем.*).

Ромео... неосуществимая теперь мечта. Вообще у Вас много, много ролей im Schosse* (опять извините — стал совсем немцем). Впрочем, я немец для русских, а в Германии я русский. Я думаю, что мое выступление на немецкой сцене[3] — авантюра и один из смешных эпизодов моей смешной судьбы. Разве не смешно, что моя партнерша, девочка 21 года, учила меня, как играть, учила ужасным глупостям, сама играла как ученица, еще элементарнее, напрягалась так, что раздавила стакан на сцене от напряжения (сильно порезалась при этом), обнимала меня, закрывая мне рот, оттопыривая мои уши, царапая бутафорским грубым браслетом шею и пр. и пр. Она меня учила, а я из «джентльменства» слушал и даже слушался. Однажды не выдержал и прочел ей нотацию — она не поняла, немного всплакнула и сказала, что она не актриса, а просто человек, который пользуется ролью, чтобы как-то по-своему изжить себя самое. Я понял, что тут что-то чуть-чуть патологическое, и устыдился своей нотации. После этого я слушался ее беспрекословно, жалел и даже любил, как дочь. Но она не поняла. Играть же с ней — не хочется, а, может быть, придется.

Дорогой Аркадий Николаевич, позвольте дать Вам на память свой лик в новой немецкой роли [4].

Желаю Вам всякой радости.

Жму руку *Мих. Чехов*

Публикуется по подлиннику (Музей МХАТ, ф. А. Н. Кислякова). Датируется по почтовому штемпелю.

[1] Л. А. Кислякова.

[2] При поступлении в МХАТ 2-й в 1924 г. Кисляков читал монолог Ромео.

[3] Чехов имеет в виду свое выступление в роли Скида в пьесе Г. Уоттерса и А. Хопкинса «Артисты».

[4] Чехов, по-видимому, послал Кислякову свою фотографию в роли Скида.

90 Андрею Белому

[Не позднее апреля 1929 г. Берлин]

Дорогой, горячо любимый Борис Николаевич!

Конечно, письмо Ваше не прошло для меня бесследно — много волнительных мыслей, чувств и импульсов пробудило оно во мне. Но что сказать Вам, мой родной Борис Ни-

* Чрево *(нем.)*.

колаевич, в ответ на письмо Ваше? Возразить? Не могу. О многом из того, что Вы обо мне пишете, я догадывался, а по прочтении строк Ваших перестал догадываться и просто понял, что все это так. О многом же и не догадывался, а просто понял и согласился: так! Вы правы (как всегда) — я в чем-то в прежнем, в том, что любил, обескрылен: дурацкий колпак — *на мне*. Вы написали — я: подписываюсь. Но Вы написали и еще кое-что. Написали: колпак этот — есть венок на мне-человеке... вот тут-то и начинается чудо Вашего единственного для меня и незабываемого письма. Когда прозвучала Ваша фраза о венке — я внутренне страшно вздрогнул. От чего? От жгучей мысли (или, вернее, воли): ЗАСЛУЖИ ЭТОТ венок! Сначала — заслужи его... И я прочел (для себя) Ваши слова так: колпак этот *может стать* венком на... Как я был бы счастлив и как я был, есть и буду Вам благодарен! Так конкретно, так просто, так вовремя протянуть руку можете, конечно, конечно, конечно, только ВЫ. Уезжая, я много (и даже слишком много) думал о смысле, о смыслах моей жизни за границей, строил внутренние планы, задавал себе задания и пр. и пр. и — почти все растерял (а часть замыслов внутренних — просто была невпопад). И вот Ваш голос! Что случилось с моими замыслами, планами и заданиями?! Они бешено стали метаться из стороны в сторону — одни ожили, другие умерли и из живых (прежних и новых) определилось нечто, что я не сумею назвать иначе, как: ЗАСЛУЖИ. Ах, дорогой, дорогой Борис Николаевич, как мне хочется пожать Вашу руку, ту руку, которую Вы протянули мне. Мне кажется часто теперь, что моя здешняя жизнь — эскиз к другой, очень нужной кому-то жизни. И на многое отвечается: это все пустяки, это еще не настоящее — и волнение успокаивается само собой, обида — исчезает, и внешняя бессмыслица (художественная) видится как трудный, но желанный пост. Я не живу (в каком-то смысле), а присматриваюсь к тому, что называется «живу». И когда это не удается, когда я шлепаюсь в обыкновенное свое «живу» — то это так больно, так нестерпимо и так, действительно, *приколпачено* по-дурацки, что я прихожу в неописуемое отчаяние. (Шлепаюсь я довольно часто.) Но Вы суммировали, вернее, синтезировали в моей душе различные элементы, и я, благодарение судьбе, выбираюсь опять и опять из лужи и грязи. Я учусь, больше чем когда-либо, сознательно. Конечно, это приготовительный класс, но для *меня* — все же дело трудное и серьезное. За любовь, за память, за внимание, за ласку, за РУКУ — спасибо. Сколько

у меня есть любви, нежности, привязанности, преданности — посылаю Вам, мой родной Борис Николаевич. Конечно, *все* Ваше письмо было для меня великой радостью (не только колпак-венок). Уж одно то, что это *Вы* писали, что Ваш почерк, с характерным бегом строк, Ваши мысли, Вами потраченное на письмо время — все это радость и (в хорошем смысле) гордость для меня.

Но вот случилось еще: Владимир Николаевич был так мил, что выписал мне из Вашей новой книги те строки, которыми Вы... вспоминаете меня [1]. Я прочел... не дочел... и (сознаюсь) — заревел, как мальчишка. Почему? Ох, по многому: первое: *Вы* писали. От любви к Вам заревел (извините за излишнюю, может быть, откровенность, но в письме это можно). Второе: в первый раз я почувствовал и пережил, что живое существо — *Вы,* Борис Николаевич, Вы *были* у меня внутри и изнутри мне меня же рассказали. Вдруг при чтении потерялась граница между «Вы» и «я», вернее, я потерял свой внутренний контур и увидел, что контура нет и что Вы «в», «drin» *, гуляете и, гуляя, все знаете! Не ясно я сказал? А чувствовал ясно при чтении.

Третье: вдруг вспомнилось (не головой): *был актером* и свихнулся с позиции, усвоенной от: «колпака», и растерял все, что было единого нового, и свалился в «жалость по прошлому», и нечаянно высказал вслух: «Вот — надпись над гробом»... Ксения Карловна взглянула и, увидев (стыдно мне немножко)... слезы и услышав слова (мои), затревожилась, и я взял себя в руки. Есть и «четвертое», и «пятое», и «десятое», но это не важно, потому что «ревел», а реветь не надо. Важно, что и тут: Ваша рука. Не «спасибо Вам», а больше, больше. Как я хочу иметь эту книгу Вашу. Я уже написал Виктору Алексеевичу, чтобы он достал книгу, снес Вам на подпись (подпишете?) и переслал мне. Забыл написать ему, что *бандеролью* посылать нельзя, если надпись есть — надо заказным. Я ему напишу.

Относительно фразы молодого человека на вокзале о том, что Вас любят и ценят, и помнят, и ждут на родине (я и слов благодарности не найду Вам за нее), — я знал и чувствовал, что это так. И первый, кто действительно *не забудет,* — это Вы, мой единственный Борис Николаевич.

Моя внешняя жизнь и дела таковы: в начале апреля буду опять (как я это, по-моему, удачно определяю): вещать из компресса — то есть играть новую немецкую роль («Певец своей печали» Дымова, знаете?). С 15-го же августа

---

* Внутри *(нем.)*.

на восемь месяцев законтрактовался в Берлине в качестве режиссера и актера в большое дело[2]. Конечно, это не искусство, а пост, пост и пост и «заслуживание». Но верю — что это надо. Только бы не потерять равновесия. Буду надеяться. Живу в квартире в 3 комнаты — уютно. Дочь моя, Оля (12 лет), живет рядом. Играем и возимся с ней, как дураки. Что выделываем! А хохочем как! Она хитра и все замечает, и говорим с ней «с полслова». Актерствует и иногда такой темперамент развивает, что я хохочу как бешеный, не от содержания изображаемого, а от способа изображения. Я вообще хохочу, когда чей-нибудь темперамент переходит какую-то таинственную границу, и хохочу от удовольствия и радости, так и с Олей. Но у ней, маленькой и стройной девочки, это особенно смешно! И я не отстаю — такое иногда загибаю, что и назад не знаю как вернуться. Она, Оля, моя большая радость и утешение. Есть в ней что-то, чего я никак не могу угадать и даже не догадываюсь, хорошее *оно* или плохое. Должно быть, хорошее.

Летом жил в Брейтбрунне[3]. Как горячо и нежно Вас любят. Я радовался и радуюсь. Часто ходил на могилу Трифона Георгиевича[4]. Прилагаю Вам 2 снимка, сделанных нами с Ксенией Карловной для Вас специально на кладбище. (Снимки сделаны недавно. Я был там еще после лета.) И еще карточку для развлечения.

Дорогой Клавдии Николаевне передайте, пожалуйста, мой здешний и Breitbrunnский привет.

Петру Николаевичу спасибо за память. Я очень люблю и благодарю его. Здесь очень много новых интересных книг по части Петра Николаевича[5] (я помню, как Петр Николаевич говорил мне, что по вечерам читает все снова и снова одну и ту же книгу, так вот много интересного и нового я тут нашел).

Всегда Ваш, всегда любящий и благодарный

Мих. Чехов.

Наш адрес: Berlin, NW 23, Klopstockstr., 21, Cartenhaus, bei Prehn.

Прочитав письмо, вижу, что односторонне как-то, а что сделать — не знаю. Прибавлю, что много радостей душевных имею и помимо театра. А с театром тоже странно: несмотря на отсутствие *настоящего* театра, во мне все же что-то развивается, как бы «теоретически». Ваши изумительные слова, Борис Николаевич, о моей игре (в книге

Вашей) дали мне ужасно много. Я понял целый ряд вещей в театральном деле после строк Ваших, и опять не могу удержаться, чтобы не сказать: СПАСИБО!

Публикуется по подлиннику (ГБЛ, ОР, 25.25.9). Датируется на основании упоминания в письме работы Чехова над ролью Юзика в одноименной пьесе О. Дымова (по повести «Певец своей печали»), премьера которой состоялась 12 апреля 1929 г. в берлинском театре Рейнгардта «Каммершпиле».

[1] В своей книге «Ветер с Кавказа» (М., 1928) Андрей Белый писал: «Я ищу аналогий своим впечатлениям; и — нет аналогий. Вдруг — Чехов встает; да, артист — подает аналогию: в том, что в нем — яркий ритмический жест, выявляющий новый рельеф, неожиданный, быстрый, революционный; и эти ландшафты — имеют способность: стать в жесте — иными; как Чехова надо не раз в ролях Гамлета, Эрика, Фрэзера видеть, чтобы видеть зигзаг основного огромного жеста; так — эти места: в изученье они разрастаются сквозь впечатления глаза. Еще аналогия — в паузе: Чехов играет — от паузы, а не от слова; другие артисты — от слова; в них пауза — психологическая ретушевка: не остов игры; Чехов, вставши в круг роли, из центра его — молчаливо является; вспомните, как он сидит отвернувшись — в Гамлете: до первых слов Гамлет подан: с конца до начала: все, что развернется, в зерне подается: сидением этим. От паузы — к слову; но в паузе — силища потенциальной энергии, данной кинетикой жеста в миг следующий, где все тело, как молния; из острия этой молнии, как из разряда энергии, — слово: последнее всех проявлений; у прочих же слово есть первое; после него жест лица или мимика в руки и в ноги не влитая часто; и пауза, как выдыхание послесловесное, как акт пассивности (пауза — это зевок); а у Чехова — пауза — вдох, окисляющий кровь, чтобы задвигались мускулы; весь овоздушенный в легком зигзаге, стрелою из паузы жест излетает; из жеста — рождается слово, как плод всего действия; плод этот, сорванный с жеста, плод кислый: у многих [...]. Да, горы Кавказа и Чехов. Сперва подается сознание звука неслышного; после, как эхо — ритмический жест; или — очерк зигзага; после же — стабилизация образа, голосовой аппарат; или эти граниты и эти пирриты [...]. Этой мыслью о Чехове кончился день» (с. 244—246).

[2] «Большое дело» может быть постановкой «Двенадцатой ночи» в «Габиме» и работой над ролью князя в пьесе Ф. фон Унру «Фея».

[3] В Брейтбрунне, маленькой баварской деревушке, жили М. Бауэр (ближайший ученик и последователь Р. Штейнера) и М. Моргенштерн (вдова известного немецкого поэта Х. Моргенштерна).

[4] Т. Г. Трапезников.

[5] П. Н. Васильев — врач, первый муж К. Н. Бугаевой.

91 Н. Д. Волкову

[Не позднее 11 апреля 1929 г. Берлин]

Дорогой, дорогой Николай Дмитриевич!

В ответ на оба Ваши замечательные душевные письма — позвольте и мне поделиться с Вами своим душевным; а так как мое «душевное» стремится перелить себя в некую определенную форму, то и об этой «форме» придется сказать два слова. Когда я проглядываю (хотя бы и бегло) мою прежнюю жизнь, то вижу неизменно одну и ту же картину: лестницу с несколькими ступеньками. Ступеньки эти: мои страдания, потери (например, смерть матери), горькие поражения, мучительные разочарования, даже тяжкие грехи и пр. Радость, легкость и счастье прошедшей жизни не очень видны — они где-то: между ступеньками. По этим ступенькам пришел я к совершенно изумительному и ослепительному свету, который здесь на земле называют «антропософией» Рудольфа Штейнера. Но я не только не вошел еще в полосу этого света — я не подошел еще и к *порогу* той двери, за которой вступают в свет. Я — еще *вне*. И вот, будучи «вне» — еще только «вне»! — я буквально трепещу от... *благодарности* судьбе за это «вне». Мы встретились с Вами в тяжелые, глубоко значительные и торжественные дни Вашей жизни [1]. Я всей душой (в молчании, конечно) стремился к Вам, потому что Вы сейчас внутренне прекрасны. (Простите за слишком откровенные слова, но иначе писать не стоит. Вы не обидетесь — я знаю это.) Ваше страдание с необыкновенной быстротой превращается в силу и красоту души Вашей — это притягивает меня к ВАМ. Но что пережил бы я прежде при встрече с Вами в такую минуту Вашей жизни? Страх! Ужас бессмыслицы! Особое, жуткое... «шуршание» в голове от *непонятного* и прочее в этом же духе. Много раз я «сходил с ума» от встреч с чужим страданием. Прежде я не увидел бы ВАС в Вашем страдании — я увидел бы только себя самого в диком страхе. Мой подход к антропософии, вернее, к ее изумительному, божественному порогу научил меня «смотреть» на многое, чего раньше я не видел. Актер, с которым я сейчас играю в немецкой пьеске своей [2], потерял на днях двухлетнего сына. Он (актер) говорит о сыне, говорит с мучительной любовью и... проклинает судьбу, пьет и говорит: это (питье) — лучше и важнее спектакля! Все, все теперь не важно!.. Словом, он страдает, но еще *не* красиво, *не* торжественно. (Это, впрочем, не мешает мне любить и его, не

мешает нисколько.) Что я увидел бы в нем *прежде?* Ничего! Мне было бы страшно, бессмысленно — и больше ничего! Как же вижу я *теперь* (*даже* теперь, будучи *только* у порога) свои собственные страдания? Я вижу их *вдвойне,* то есть я страдаю и я: с благодарностью преклоняюсь. Я освободил (пока еще чуть-чуть) — освободил какую-то часть моего сознания и вывел ее из плоскости *личной* жизни. И удивительно: эта освобожденная часть сознания гораздо лучше разбирается в земных и *личных* делах, чем часть не освобожденная. Освобожденная часть — страдает вместе с Вами, Николай Дмитриевич, так же как со мной, как с тем актером, с которым я играю. Головой этого невозможно понять. Я сам никак не *понимаю* этого, я только изумленно констатирую особую жизнь этого освобожденного сознания в те счастливые минуты, когда оно просыпается во мне (но чуть-чуть, разумеется, подчеркиваю это). Вы говорите: все мы — неисправимые индивидуалисты. Конечно, это так. Так оно и должно быть. «Неисправимый индивидуалист» — это БУДУЩИЙ ИНДИВИДУУМ! Будущий «Я — ЧЕЛОВЕК»! Высокое существо с мощной волей, с пламенным сердцем, со всеобъемлющим сознанием! «Неисправимый индивидуалист» — только переходная стадия, и увлекаться ею, задерживаться на ней, конечно, не следует. Так вот, кусочек освобожденного сознания уже намекает на чудо (для рассудка непостижимое): на чудо *сохранения полной самостоятельности и силы своей индивидуальности при полном слиянии воедино с другой, такой же самостоятельной и сильной индивидуальностью.* Это — *чудо,* которое *понять* — нельзя, его можно только с изумлением *пережить,* вначале хотя бы и в самом ничтожном намеке! *Это* чудо человеческой Индивидуальности не единственное — калейдоскоп чудес начнет открываться душе того, кто ХОЧЕТ и с терпением работает. И вот, дорогой Николай Дмитриевич, представьте теперь, что может наступить момент, когда сами собой «переоцениваются ценности», когда вдруг, например, столь любимый прежде театр показывает свое настоящее лицо в современности и становится *на свое место,* то есть окружается рядом фактов, событий, *времен* и существ. И видишь: дело обстоит не так просто, как думал. Театр — не таков, каким он казался, когда смотрел *только* на него или *только* из него. Что бы я пережил *прежде,* если бы отняли у меня театр? Страх, бессмыслицу и прочее (см. выше), и что я переживаю теперь? Свободу от театральной слепоты, *небоязнь* увидеть болезнь и конвульсии умирающего театра и *волю* к созданию нового театра, который придет (не обязательно при моем

участии) и пути к которому ИЗВЕСТНЫ!! (Может быть, «Орлеанская Дева», «Лир», «Царь Эдип» и другие произведения этого порядка и не понадобятся вовсе — это детали). Что же я вижу? Я вижу, что работы много и *вне* театра. Я вижу, что мне *все равно*, где работать и что работать (вне театра), лишь бы не сбиваться с пути. А путь очерчен (для желающего работать) — ЯСНО и МОЩНО! (Это очень важно, что путь не туманными, не произвольными словами очерчен.)

Духовная наука (или антропософия — как хотите) раскрывает нам, распечатывает для нас те печати, которые скрывают величайшие тайны Евангелий, Библии вообще, и еще многое, многое дает нам, людям *современности*. Духовная наука знает путь, по которому *неминуемо должно* пойти человечество, и указывает и расставляет вехи на этом пути. Тот, кто *не хочет* сознательно идти по этому пути, тот *идет* бессознательно и плутает и запутывается и путает других. Он, может, тоже придет, но путь его длинен, мучителен и неверен до того момента, пока он сознательно не захочет вступить на него. Почему, *может быть*, дойдет? Потому что есть два пути: вверх или вниз — середины нет, *середина* — это интеллектуальная иллюзия наших дней. *Может быть*, он дойдет к Свету, к нашей общей человеческой Правде. А если нет, то окажется внизу, в тьме, и в далеком, далеком будущем ему придется выйти из общего потока человеческой эволюции. *Нет середины*!!!

Духовная наука не читает морали, она дает ЗНАНИЯ, и знания эти сами делают свое дело. Только беспристрастное, непредвзятое отношение требуется от человека, когда он подходит к этим знаниям, остальное: приложится. Когда, например, сознание начинает сживаться с мыслью, что наш мир вовсе не произошел от круговращения бессмысленной туманности и не умрет «холодной смертью» от остывания Солнца, или что человек, в сущности, не рождается заново и не умирает в небытие, или что законы природы и законы человеческой истории не есть мертвые бессмысленные силы и пр. и пр. и пр., — тогда человек становится постепенно сильной, крепкой, в высшем смысле слова: моральной *индивидуальностью*. Он становится ЧЕЛОВЕКОМ — в то время как прежде он был только тенью, только зеркальным отражением самого себя. Это надо пережить — это неописуемо. Я видел и знал людей, переживших и переживающих это, и считаю, что большего счастья, чем встреча с такими людьми, нет для того, кто беспристрастно подошел к духовной науке.

Дорогой Николай Дмитриевич, я боюсь, что никогда не кончу, а потому — обрываю письмо. Вы понимаете, что

я хочу сказать, или, вернее, о чем я хотел бы сказать, и довольно. Театр я брошу — с великой легкостью, ибо работы много везде, всегда. Не откажусь, может быть, и от театра, если это будет нужно, но стремиться к нему, рваться к нему не буду. Изжить себя можно на 1000 ладов. Театр — это один *момент* в потоке времени, почему же так мучительно держаться за этот *момент?*

Конец!

Ваш *Мих. Чехов.*

Почерк Ваш труден, но приятен. Ксения Карловна кланяется. 1000 раз благодарю за письма.

Еще одно слово: наш век (когда царит интеллектуализм) полагает, что, кроме интеллекта, ничего, собственно, и не требуется для того, чтобы познать мир. Современные рассудочные люди убеждены, что никаких средств познания, кроме тех, которыми обладают они сами, и нет, и быть не может, и нет нужды ни в каких иных средствах. И когда им предлагают развить в своем организме *новые, высшие органы* восприятия, они вместо того, чтобы попробовать это, начинают: *отрицать*. Что отрицать? Вот на этот вопрос не сумеет Вам ответить ни один отрицатель. Высшие органы восприятия, органы ясновидения *ждут* своего развития — это насущная потребность нашего времени, и отрицание этого факта все больше и больше сказывается в обезображении форм нашей жизни, в уродстве (внешнем и внутреннем) и в дилетантизме жизни. Почему дилетантом не может быть даже сапожник и почему дилетантом и сапожником может быть всякий человек в *способе своей личной жизни?* Почему?

Полностью публикуется впервые (ГЦТМ, 468.307195, НП). Датируется по почтовому штемпелю.

[1] 2 марта 1929 г. в санатории в Виши жена Волкова, актриса Б. Г. Казароза, покончила жизнь самоубийством.

[2] По-видимому, имеется в виду пьеса О. Дымова «Юзик».

92 В. Н. Татаринову

[*Не позднее 9 мая 1929 г. Берлин*]

Мой дорогой Вовочка!

Я пристыжен и очарован твоей добротой, твоим вниманием! Спасибо за привет Надежде Николаевне и Марии Александровне. Родной мой, ты чудесный друг, а я молчащая свинья, но потерпи еще немного, и я напишу. Рабо-

таю много[1], до упаду, встаю в 7 часов и работаю до 4, 5, 6 и даже до 8 часов — и это причина моего молчания. Даже читать не успеваю, а это очень грустно. Впрочем, не мне писать тебе, что такое работа. Живи и жить давай другим.

До конца твой *Миша*

Публикуется по подлиннику (ГЦТМ, 424.298565.9). Датируется по почтовому штемпелю.

[1] Чехов в этот период снимался в фильме «Глупец из-за любви» («Polisch») в роли Дидьс.

93 В. В. Соловьевой и А. М. Жилинскому

18—VII.29.
Berlin

Дорогие Верочка и Андрей Матвеевич!

Очень, очень рады с вами встретиться![1]

Спасибо за письмо!

Думаем, что мы будем в Берлине в конце июля. Почти наверное будем. Было бы очень хорошо, если бы вы могли еще раз черкнуть, когда *точно* будете в Берлине и на сколько дней здесь остановитесь. С вокзала прямо позвонить можно к нам: Hansa, 94—56.

С восторгом освободим Верочку от «горы» поклонов и приветов!

Итак: ждем, ждем, ждем!

Ваши *Ксения* и *М. А.*

Публикуется по подлиннику (МТМ, 2296).

[1] Очевидно, в письме сообщалось об их предстоящем приезде в Берлин.

94 Н. Д. Волкову

[*Не позднее*
24 июля 1929 г.
Берлин]
Число не сознательное.

Дорогой, дорогой Николай Дмитриевич!

Разве это не жалкое положение: пытаться написать Вам? Разве это возможно?! Как передать свою нежность к Вам? Как? Как передать ту радостную приятность в грудях, которая оживает при воспоминании о Вас! Нет, трудно

и невозможно! А суп мой, который Вы изволили скушать,— это суп Вашего имени: «à la Wolkoff»! А закуска без водки? Это уж: «à la Tschechoff»! До сих пор виноватость чувствую!

Пишете ли? Работаете ли? Веселы ли внутренне при работе?

Знаете, чего мне не хватает? Вас!

Будьте же счастливы.

Любящий Вас, дорогой Николай Дмитриевич,

М. Чехов.

Baba moja klanjaetssa.
Berlin, Klopstockstr., 21.

Публикуется по подлиннику (ГЦТМ, 468.311608, НП). Датируется по почтовому штемпелю.

95 А. И. Чебану

[Не ранее июля 1929 г. Берлин]

Уважающий, многотыщщный и много любимый
Александр Степаныч!

Ваше письмо — как снег средь ясного, безоблачного неба, как гром на голову!

Узнаешь, что ли?..

Аа-а! — а! х — а! — а... а...

Да, да... когда-то!

Э...э...э...а... кхе! нда! а...

Уважающий и любящий Александр Васильевич!

Перо мое дрожит в руке, и дыхание превышает дыхательные способности! Что сказать? Что написать?

Александр Петрович!

Вы — моя *бывшая* гордость! Вы — прямое доказательство того, как безгранично может развиваться художник, если он того хочет! Вы — живой пример того, что победа над личной амбицией в искусстве открывает путь художественному взлету! Многому Вы — живой пример.

Вы моя *настоящая* гордость! Почему? Потому, что я не забывал никогда и не забуду той великой радости, которую Вы вселили в меня как художник! О! Сколько раз я рассказывал после нашей с Вами разлуки о Вас как *мастере* сцены, мастере театра! Сколько раз я рассказывал именно о «Грозном» [1], о том, как Вы играете тую или же иную сцену,

и как мне легко было рассказать, в чем, собственно, и как, и почему Вы были сильны в этих сценах!

Саша!

Вы — есть ЛИЧНОСТЬ!

Благодарю Вас!

Ваш успех в Киеве и Харькине для меня великая радость, и я Вас обмакиваю в себя, кусаю и превозношу!

Благодарю Вам!

Что касаемо Вашей усталости, то [...].

Баба моя кланяется Екатерине Ивановне, маме, тебе и Леве.

Публикуется по подлиннику (Музей МХАТ, ф. М. Чехова, 7244). Конец письма утрачен. Датируется по гастролям МХАТ 2-го на Украине, которые проходили в 1929 г. с 4 по 24 июня в Киеве и с 27 июня по 7 июля в Харькове.

[1] В спектакле МХАТ 2-го «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого Чебан играл роль Грозного.

96 А. М. Азарину

[Не позднее 1 августа 1929 г. Берлин]

Милый мой, дорогой, неожиданный АЗАРИЧ!

Как великолепно мне сделалось, когда я получил твое письмо! Ты, ТЫ (!) меня не забыл: это для меня — подарок, и какой! Спасибо, родненький, спасибо!

Что я долго не отвечал — это дело внешнее, и ты на это плюнь, и если сердишься — прости. Я очень, очень занят бываю, и только это помешало мне сразу же откликнуться на твое дивное письмо. Я зашелся и затрясся, когда получил *тебя* в конверте. Дорогой мой! Чем меньше я имею настоящего искусства, тем больше люблю и жду его. Я вроде как жених, который обручился и которому надо два года ждать свадьбы. В невесте своей я делаю все новые и новые открытия в смысле ее красот и чудес. Например: когда выходишь на сцену (то есть приходишь к невесте), то надо быть САМИМ СОБОЙ — иначе в отношения с невестой вкрадется ложь — и пропала будущая семейная жизнь, и ужас ребенку, который родится в лживой семье. Чтобы быть САМИМ СОБОЙ — на это надо иметь право. И вот это-то самое право и приобретается работой над СОБОЙ как ЧЕЛОВЕКОМ. Та или иная роль есть не больше как *костюм*, в котором являешься к невесте, но в костюме этом должен быть сам

обладатель его, сам *жених*. Ведь противно же, когда в обществе, например, человек явно щеголяет новым смокингом и, кроме «смокингства», ничего не выражает собой?! Так и на сцене — непереносно, когда за ролью не видно ЧЕЛОВЕКА. Pardon! Нечаянно зайшолся! Милый, родной ты мой Азарич! Кусаю тебя в ижицу и люблю. Твое письмо (тебя) храню в сердце. Кланяйся униженно и оскорбленно твоей дивной жинке![1] Ахххх!..

Твой всегда *Миша Чехов*.

Адрес: Deutschland. Berlin, NW, Klopstockstr., 21, bei Prehn.

Раба моя тебе очень, очень кланяется.

Очень беспокоюсь, что от Вити и Володи Татаринова нет давно ни строчки. Я им послал уже давно письма.

Публикуется по подлиннику (личный архив А. М. Азарина). Отрывок напечатан в журнале «Театральная жизнь» (1968, № 2, с. 27). Датируется по сопоставлению с п. 97.

[1] М. И. Ценовская.

97 А. М. Жилинскому

[*Не позднее 1 августа 1929 г. Берлин*]

Дорогой Андрей Матвеевич!

Имею Вам нечто сообщить, но прежде: глубоко извиниться за непростительно долгое молчание. Были на то некоторые причины, но упоминаю о них не ради само́-извинения — и прошу *прощения!*

Далее:

Благодарю Вас и милую, милую ВЕРОЧКУ — за чудное письмо и теплые чувства, под коими — теплое и даже горячее сердце ее бьется. Спасибо.

Сообщаю:

I. Начал писать Вам статью[1] немедленно после Вашего отъезда и...

и...

и...

понял, что

вся та громада мыслей, которые давно сгруппировались в душе (не только в голове) и как баррикада восстали против мыслей ЗЛА, что вся эта громада задавила меня и я не соразмерил СРОКА, обещая Вам быстрое написание статьи! Что делать! Я не могу дать краткого (пожалуй,

скомканного) описания этой «баррикады» — на достойное же и настоящее изложение потребуется МНОГО времени. Как быть? Затруднен я еще и *формой:* не могу остановиться на выборе *формы,* а это существенно важно. Как же быть?

II. Приехал внезапно, без предупреждения Виктор Алексеевич. Sic!

III. Вопрос: как обстоит дело с репортерством?

IV. Вопрос-вопль: как Ваши первые впечатления там на месте? Какие планы? Что сделали? Что будете делать? Что пере-думали? Что оставили по-прежнему? Как? Что? Где? Почему?

V. Пожелания: радости, силы, ясности, без-личности, индивидуальности, успеха, победы, чистой художественной совести и

ПОКОЯ.

VI. Верочке: 98160040452196635627801 7 поцелуев от бабы моей и от меня!

VII. «Германия» — имеет корень: «Гер» — значит: «последнее время», «Мания» — «хорошая погода».

Весь Ваш и с Вами *Мих. Чехов*

Публикуется по подлиннику (МТМ, 2278). Датируется по почтовому штемпелю.

[1] По-видимому, Жилинский, начавший осенью 1929 г. работать с молодежью Литовского государственного театра, просил Чехова поделиться своими мыслями о сценическом искусстве. Возможно, статья, о которой пишет Чехов, — письмо Коллективу студии Литовского государственного театра (см. наст. изд., т. 2) и есть выполнение просьбы Жилинского.

98 А. М. Жилинскому

31/VII — 29.
Berlin

Дорогой друг, Андрей Матвеевич!

Подшефный друг! Здоровья Вам и Верочке желаю!

Уехала уже Верочка?[1]

Что меня забеспокоило: описание театральной школы (хохотал сквозь слезы) и нежелание власть имущих *подняться несколько* выше[2]. Беспокоюсь не о них, а о Вас в том смысле, что не потеряли бы Вы энергии. Ибо Литва *один раз* только будет переживать творческую юность! Правда? Крушите и ломайте!

Что касаемо музыкального слуха[3], то потерпите еще недельку, и я напишу Вам уже *факты*, а не мечты и планы. Или напишу, что *факты* пока остаются *мечтами*, словом, напишу нечто конкретное. Подождите.

О! если бы Вы выписали Мишу Либакина![4] О! О! О! О! В этом смысле я жду от Вас сведений! Пишите!

В. А.[5] жив-здоров и Вам и Вере Васильевне (если она еще с Вами) — кланяется.

Ксения Карловна тоже кланяется с чувством. Очень было здесь приятно с Вами! И еще и еще увидимся — это я Вам ручаюсь.

Умираемый МХАТ потерял П. А. Бакшеева, который умер в ночь с 26—27. Слыхали? Читали?

Очень стыдно за задерживаемую статью! О! Простите! Будьте здоровы, родной мой Андрей Матвеевич. Скоро НАПИШУ.

Ваш *Ми.*

В Прагу едем для того, чтобы... было что написать Вам! От этого-то и зависят «факты, факты!».

Верно ли написал адрес? Без понятия — трудно.

Публикуется по подлиннику (МТМ, 2279).

[1] Имея литовское подданство, Жилинский и Соловьева, его жена, переехали в Литву в 1929 г., но сезон 1929/30 г. Соловьева еще работала в МХАТ 2-м.

[2] Жилинский руководил театральной школой при Литовском государственном театре, основная группа учеников которой составила впоследствии ядро Театра молодых.

[3] Очевидно, до Жилинского дошел слух о планах Чехова относительно организации театра в Праге, куда он и ездил вместе с Громовым в сентябре 1929 г.

[4] М. В. Либаков.

[5] В. А. Громов.

99 * Н. А. Алексееву

26 сентября 1929 г.
Берлин

Дорогой Николай Алексеевич![1]

Простите мне, пожалуйста, за мое невежество, за мое долгое молчание! Был занят, но честно все время собирался написать Вам. И вот: пишу!

Привет Вам мой, дорогой Николай Алексеевич, привет и благодарность за письмо. В самое ближайшее время пришлю Вам крючки для шитья париков, а Вы мне ответьте, получили ли их. Когда вышлю, извещу открыточкой. Вашей

супруге — мой самый сердечный привет и лучшие пожелания.

Я так и вижу Вас в коридоре в $7^1/_2$ вечера с париком на левой руке. А по коридору слышно: Никыл Сич!.. Зайдите ко мне на минуточку...— И ко мне...— Я давно жду.— Где Никыл Сич? — Он у Михылсанча!......

.....

Будьте здоровы, дорогой.

Ваш *М. Чехов.*

Поклон Ванюше[2].

Публикуется впервые, по подлиннику (хранится в личном архиве Ю. В. Ларионова).

[1] С гримером МХАТ 2-го Н. А. Алексеевым Чехова связывали теплые отношения. Сохранилась фотография Чехова с автографом: «Николаю Алексеевичу Алексееву с дружескими чувствами. *Мих. Чехов.* 31 мая 23 г. Наши актерские фотографии «в жизни» это единственный способ борьбы с Вами, Николай Алексеевич... Только на фотографии сможем мы показать публике то, что Вы каждый вечер стараетесь скрыть от нее!!!» (там же).

[2] Ванюша — Иван Андреевич Коссовский, тогда ученик гримера, впоследствии гример МХАТ.

100 А. М. Жилинскому

[*Сентябрь 1929 г. Берлин*]

Дорогой сердечный друг
Андрей Матвеевич!

(Простите, что пишу карандашом.)

Приехали мы из Чехословакии. Что сказать? Масса надежд, масса самых горячих планов![1] Но до декабря ничего МАТЕРЬЯЛЬНОГО не будем знать определенно.

Но надежды юношей питают — «не более?» — «не более!» «АДЬЁ!»

Мы счастливы, мы работаем с упоением и надеемся через год открыть театррр!

Когда получим деньги, будем храбро говорить о *факте* нашего, нового театра.

Приехала Александра Давыдовна Френкель!

А? Что? Что вы говорите?

Что я Вас спрошу: как Либаков? Его адрэ́с? [...]

Как Ваши дела? Не разочаровывайтесь! Боритесь! Придет время — сольемся! [...]

Ваш *Мих. Чехов*

Публикуется по подлиннику (МТМ, 2280). Датируется по сопоставлению с п. 98.
[1] См. коммент. 3 к п. 98.

101 А. М. Жилинскому

[Осень 1929 г. Берлин]

Дорогой друг, Андрей Матвеевич!

Мы всегда радуемся, когда получаем от Вас письмо. Спасибо! Чудная идея, Андрей Матвеевич! Попросить Виктора Алексеевича составить статью. Виктор Алексеевич уже забрал у меня все, что я успел написать сам, и теперь обещал работать. На совести моей стало легче!

От Верочки сегодня чудесное письмо! Что пишет она Вам? Я фильмую! Гм! Гм!..

Что же ви делаэте ис еврейской Штудиэй? Что? Не более? Adьё. Желаю Вас и ув jетом, как и уф вов фсём много успеха! [...]

Пишите: «Жмеринка Кур-Носову».

Ваш *Мих.*

Будьте здоровы!

Публикуется по подлиннику (МТМ, 2276). Датируется по упоминанию о Еврейской студии, руководство которой Жилинский взял на себя осенью 1929 г.

102 Н. Д. Волкову

[Не позднее 16 ноября 1929 г. Берлин]

Совершенно дорогой Николай Дмитриевич!

И как же я Вам благодарен за Ваши чудесные книги о Мейерхольде![1] Спасибо! Не благодарил Вас раньше из-за бешеной работы в фильме[2] (и сейчас пишу в ателье). Спасибо за память! Желаю успеха, радости, довольства и покоя.

Ваш *Мих. Чехов*

Публикуется по подлиннику (ГЦТМ, 468.307196, НП). Датируется по почтовому штемпелю на открытке.
[1] Имеется в виду книга: *Волков Н. Д.* Мейерхольд. В 2-х т. М.— Л., «Academia», 1929.
[2] Осенью 1929 г. Чехов снимался в фильме «Призрак счастья». К. К. Чехова на этой открытке приписала: «...уже четыре недели, как снимается с 8 утра иногда до 9 ч. вечера, а еще народ там неприятный».

103 А. М. Жилинскому

5/III—1930.
Berlin

Дорогой Андрей Матвеевич!

Привет!

Горячо мною любимый Владимир Федорович Стрижевский, приехав из Ковно, передал мне Ваше предложение, касающееся постановки «Макбета» у Вас в театре[1]. Если Вы имеете действительно серьезные планы на этот счет, то я хотел бы выслушать от Вас все то, что Вы имеете сказать. Пишите: «Жмеринка, Носову».

Не Вы ли хотите играть Макбета?! Это было бы таки да́ — хорошо!

В ожидании. Адьё.

Ваш *М. Чех.*

Есть ли письма и вести от Верочки? Приедет ли она к Вам? Или Вы к ней?

Ксения Карловна кланяется.

Публикуется по подлиннику (МТМ, 2277).

[1] Постановка «Макбета» в Литовском государственном театре Чеховым осуществлена не была.

104 К. С. Станиславскому

14/III—1930.
Berlin, NW 23,
Klopstockstr., 21

Глубокоуважаемый и дорогой Константин Сергеевич!

Мне очень неудобно беспокоить Вас, отнимать Ваше время и силы, но из содержания моего письма Вы увидите, как важно, как решительно для меня то, о чем я хочу просить Вас.

Разрешите, Константин Сергеевич, для того чтобы облегчить Вам чтение, продолжить письмо мое на машинке.

Константин Сергеевич! Еще в Берлине в наших с Вами беседах я упоминал Вам о том, что одна из моих надежд организовать свой театр связана с Чехословакией. Теперь, как мне кажется, наступил в этом смысле решительный момент. Я написал на имя президента Чехословацкой республики д-ра Масарика письмо с обстоятельным изложением моей просьбы и моих планов.

С этим письмом я направился предварительно к д-ру Благошу (чехословацкий представитель в Берлине), прося

его помощи и поддержки. Он отнесся в высшей степени сердечно и внимательно и посоветовал мне следующий план действий: я должен написать письмо в Прагу на имя директора государственных театров Ярослава Квапиля и приложить Квапилю текст моего письма к президенту Республики Масарику. Я. Квапиль, по словам Благоша, лично знаком и даже близок с самим президентом. Если Квапиль захочет — моя просьба, мое дело будет иметь успех. Со своей стороны д-р Благош не только искренне и сердечно обещал поддержку, но *сам* взял у меня тексты писем и сказал, что *сам* отправит их в Прагу и пр. Визит к нему сильно ободрил меня. Прощаясь со мной, он сказал: «Будем надеяться, что удастся! Со своей стороны я с радостью обещаю вам мою помощь». Слова Благоша для меня особенно ценны потому, что он не закрывает глаз на все трудности, которые могут встретиться на пути моего дела. Он говорил между прочим, что в государственном бюджете осталось всего СЕМЬ С ПОЛОВИНОЙ миллионов крон на русские дела и что на эту сумму рассчитывать едва ли можно, но что президент из личных сумм (ко дню своего юбилея, 8 марта[1], президент получил в свое личное распоряжение многомиллионный фонд на культурные цели) может дать необходимую сумму на создание театра. И вот, дорогой Константин Сергеевич, из разговора моего с Благошем выяснилось, что *Ваше* слово, *Ваша* рекомендация, *Ваша* поддержка моей идеи, моего идеала, моего театра должны сыграть решающую роль как для Я. Квапиля, так и для самого президента. В разговоре с Благошем я ни слова не упомянул о Вас, так как не знал, как Вы отнесетесь ко всему моему делу. Я *не* обещал Благошу Вашей поддержки, но Вас, дорогой Константин Сергеевич, я прошу, если только это возможно для Вас, поддержите перед Квапилем мою просьбу! Одним только словом, словом доверия ко мне как к художнику — и этого слова будет достаточно! Другого такого случая у меня не будет, и я не могу, ради дела не могу не обратиться к Вам за помощью. Но, дорогой Константин Сергеевич, если у Вас есть хоть какие-нибудь соображения, мешающие Вам выполнить мою просьбу, то без малейшей деликатности, без объяснения причин просто откажите мне — я пойму и буду по-прежнему предан Вам.

Письмо к Я. Квапилю я задержу до получения Вашего ответа (положительного или отрицательного) и только после этого отнесу его к д-ру Благошу.

Простите меня, дорогой Константин Сергеевич, за нескромную просьбу и за время, которое мне пришлось отнять у Вас.

Желаю Вам много сил, здоровья, успешной работы и главное — покоя.

Ксения Карловна кланяется Вам, Марии Петровне и всему Вашему семейству. Как здоровье милого Игоря? От меня тоже всем самый сердечный привет.

Искренне Вам преданный и любящий Вас

Мих. Чехов

Публикуется по подлиннику (архив семьи Станиславского).

[1] В 1930 г. Т. Масарик отметил свое восьмидесятилетие.

105 Президенту Чехословацкой республики

[Не ранее марта 1930 г.] Берлин

Глубокоуважаемый господин президент!

Целый ряд обстоятельств заставил меня полтора года тому назад покинуть Россию. Тем самым моя художественная деятельность была внезапно прервана. Здесь, вне пределов России, я продолжаю театральную работу, которую до сих пор вел на родине в Московском Художественном театре 2, где был актером, режиссером, художественным руководителем и директором этого театра. Вместе со мной покинули Россию и еще несколько моих коллег артистов.

Мне трудно помириться с мыслью о том, что целая отрасль нашей русской театральной культуры должна погибнуть. Все то, что создавали и создали оба Художественных театра в Москве, как бы ни были велики их достижения, еще не есть завершение, не есть *органический* конец их деятельности. Внешние влияния тенденциозного контроля и узкоагитационные требования цензуры в России лишили художника свободы в области его творческой деятельности. Но еще много сил, много художественных идей, замыслов и культурных стремлений живет в душах тех, кто воспитан и вырос в стенах Художественного театра.

Обстоятельства, принудившие меня и моих коллег покинуть родину, заставляют нас переживать мучительный период бездействия, но не лишают нас жажды творческой работы, которая так внезапно была прервана. Я живу мыслью о создании нового театра, о воплощении в нем целого ряда новых художественных идей и образов. Я хочу спасти ту прекрасную театральную культуру, которая некогда вдохновила меня и дала мне, как художнику, жизнь. Я хочу

служить дальнейшему процветанию и развитию тех заветов, которые я получил от моего учителя, Константина Сергеевича Станиславского. (В этом стремлении моем поддержал меня и сам К. С. Станиславский.)

Театр, который я хочу создать, составляет свой репертуар из главных произведений мировой литературы, всегда трактующих о глубочайших вопросах морали и человечности. Классические произведения до сих пор еще недостаточно вскрыты и оценены на театре. Каждое время может почерпнуть из классических произведений новые глубокие импульсы. Задача моего театра должна состоять в том, чтобы дать возможность классическим произведениям прозвучать в *современности*, как того требуют новые условия жизни и новое состояние сознания зрителя. Благодаря новой высокой актерской и режиссерской технике театр, независимо от языка, будет понятен и доступен каждой человеческой душе. Так будет еще и потому, что в спектаклях предполагаемого мною театра будут преобладать элементы действия и пантомимы.

В настоящее время мы работаем над тремя большими постановками (Шекспир, Шиллер и русская сказка-пантомима)[1]. Но работа наша не может быть продуктивно продолжена ввиду отсутствия материальных средств.

Я позволяю себе обратиться к Вам, глубокоуважаемый господин президент, с просьбой о помощи, о том, чтобы Вы, поддержав материально мое начинание, дали мне и всем моим коллегам возможность использовать наши художественные силы, наше творческое горение на служение культурным целям человечества, поскольку это возможно сделать через театр.

Мы хотели бы открыть наш новый театр тремя упомянутыми выше постановками, но для того, чтобы это было серьезно и достойно выполнено, мне и моим коллегам необходим год напряженной работы. Только после такой напряженной подготовительной и воспитательной работы труппа будет в состоянии выступить перед публикой, максимально удовлетворяя требованиям своей художественной совести.

Подготовительные работы над тремя постановками будут производиться вначале только основным ядром труппы, к которому впоследствии присоединится и остальной состав театра.

В плане работ намечены *три* пьесы потому, что меньшее количество пьес не даст значительной экономии, но вместе с тем лишит театр возможности при его открытии иметь уже как бы готовый репертуар, который обеспечит театру

достаточное количество времени для подготовки дальнейших своих постановок.

Я позволяю себе беспокоить Вас, господин президент, этим письмом не только потому, что в нем изложены мои глубочайшие художественные мечты и цели, но и потому, что я считаю себя обязанным приложить все усилия к тому, чтобы творческая энергия моя и моих коллег была направлена на строительство культурной жизни. И я прошу Вашего разрешения, глубокоуважаемый господин президент, в случае, если Вы отзоветесь на нашу просьбу, перенести нашу подготовительную работу в Чехословацкую республику под Ваше высокое покровительство.

Позвольте принести Вам, господин президент, мои искренние извинения за отнятое у Вас время.

В ожидании Вашего благосклонного ответа я живу радостной надеждой и верой в возможность осуществления в Вашей стране прекрасного театрального будущего, в возможность отдать мои знания и силы с благородным и горячим чувством чешскому народу, так много сделавшему для нас, русских художников, и русских людей вообще.

С глубочайшим уважением и преданностью *Михаил Чехов.*

Berlin, NW 23,
Klopstockstr., 21.

Для проведения первой стадии наших работ, глубокоуважаемый господин президент, мы нуждаемся пока не в полной сумме, указанной в приведенной ниже смете, но в сумме, составляющей 900 000 чешских крон.

СМЕТА

1. Первые шесть месяцев работают 15 человек, получая в среднем по 2000 чешских крон в месяц	180 000 ч. к.
2. Вторые шесть месяцев работают 35 человек, получая в среднем по 2000 чешских крон в месяц	420 000 ч. к.
3. Три постановки по 200 000 чешских крон каждая	600 000 ч. к.
4. Вращающийся разборный круг для смены декораций	100 000 ч. к.
5. Электрические и технические приспособления	50 000 ч. к.
6. Реклама	100 000 ч. к.
	Итого 1 450 000 ч. к.

Публикуется по подлиннику (АКПР, д. 512/31). Компиляция текста со смысловыми искажениями — в кн.: *Моров А. Г.* Трагедия художника (М., «Молодая гвардия», 1971, с. 91—95). Датируется по сопоставлению с письмом Чехова Станиславскому от 14 марта 1930 г. и письмом Шаляпина Масарику от 12 марта в поддержку просьбы Чехова.

[1] Чехов имеет в виду «Двенадцатую ночь» и «Красу ненаглядную». О планах постановки пьес Ф. Шиллера других упоминаний нет.

106 К. С. Станиславскому

[Вторая половина марта — до 20 апреля 1930 г. Берлин]

Глубокоуважаемый и дорогой Константин Сергеевич!

Большое, большое Вам спасибо за Ваш добрый ответ. Но спешу Вас успокоить — текст Вашего письма я не послал в Прагу и только ограничился общей фразой в моем письме г-ну президенту о том, что Вы, мой учитель, вообще доверяете мне как художнику. Это не опасно, общо и говорит только о *моем* впечатлении по вопросу Вашего отношения ко мне, но не о *Вашей* непосредственной поддержке моего теперешнего начинания. Так что, дорогой Константин Сергеевич, все в этом смысле обстоит вполне благополучно. Еще раз спасибо за заботу и внимание.

Сейчас я репетирую у Рейнгардта новую пьесу Унру[1], которая еще не дописана! Есть полтора акта. Что будет дальше, никому не известно, но мы репетируем уже три недели. Смелость немецких актеров безгранична. Они не только с *первого* дня заговорили «полным тоном», но уже заскучали от чрезмерно долгих репетиций!

В фильмах я снимался три раза[2]. Конечно, только ради денег. Вся театральная жизнь Запада производит на меня тяжелое впечатление. Спасти ничего нельзя, надо все построить заново.

С величайшим нетерпением жду появления Вашей книги![3] Кончите ли Вы ее, Константин Сергеевич, до Вашего отъезда в Москву? Где будете издавать ее? Помогают ли Вам в работе?

Очень радуюсь, Константин Сергеевич, что, хотя заочно, Вы все же осуществили постановку «Отелло»[4].

Если в Чехословакии мое предприятие будет иметь успех, то я предполагаю играть на *русском* языке. Я хочу организовать большой и серьезный театр, без намека на халтуру и по

возможности без компромиссов. Денег на это нужно очень много, и потому только *правительство* той или иной страны способно субсидировать подобное предприятие. Мы должны будем около ГОДА работать до того, как сможем выступить перед публикой,— и это является главной финансовой трудностью. Но я очень верю, терплю и надеюсь. Я сообщу Вам непременно о результате моих хлопот. Я слышал, что многие (Хмара, Гайдаров, Колин (?) и другие) русские актеры также собираются начать театральные дела, но все это не то и не то! Без идеи, без идеологии в наши дни нельзя сделать ничего, что не было бы обречено на скорую смерть. Я не хочу делать наскоро, не хочу эффектов, не хочу поверхностности, не хочу повторения того, что так привлекает некоторых наших актеров, живущих здесь: то есть не хочу возобновлять «Сверчка», «Потопа», и т. п. Это — хватание за соломинку, а не строительство нового ТЕАТРА.

Дорогой Константин Сергеевич, я еще раз благодарю Вас за внимание.

Большой, большой привет Вам от Ксении Карловны.

Марии Петровне и Игоречку мы оба очень, очень кланяемся.

Дай Вам бог много сил и здоровья.

Надеюсь, что Вы поживете еще в Баденвейлере.

Всегда Ваш преданный Вам *Мих. Чехов*

Публикуется по подлиннику (архив семьи Станиславского). Датируется по упоминанию постановки «Отелло» в МХАТ (премьера 14 марта 1930 г.), и в соотнесении с п. 107.

[1] В пьесе Ф. фон Унру «Фея» Чехов играл роль князя.

[2] К этому времени Чехов снялся в фильмах «Глупец из-за любви», «Призрак счастья», «Тройка».

[3] Станиславский работал над книгой «Работа актера над собой».

[4] Станиславский, живя из-за болезни в Ницце, посылал в МХАТ подробные режиссерские указания относительно постановки «Отелло».

107 К. С. Станиславскому

[20 апреля] 1930 г.
Берлин

Глубокоуважаемый и дорогой, дорогой
Константин Сергеевич!

Поздравляю Вас с праздником, желаю здоровья, покоя и успешной работы!

Какое счастье было для меня Ваше письмо! Ваш разговор с А. М. [1] может решить все дело в положительном смысле.

У меня нет слов благодарности Вам, дорогой Константин Сергеевич! Я глубоко тронут тем, что Вы при соответствующем случае не забыли обо мне. Спасибо, спасибо Вам тысячу раз.

Бумаги мои уже пошли в Прагу, и скоро может быть предварительный ответ. Я, если позволите, немедленно сообщу Вам о результате.

Большое спасибо Вам за совет, касающийся *студийной* работы, с которой, по Вашему мнению, мы должны начать. Сама судьба заставляет нас жить *студийной* жизнью. Уже в продолжение 8-ми месяцев мы (нас несколько человек) работаем студийным порядком. Делаем упражнения и собираем вокруг себя молодых людей, подготовляя их к будущему театру, когда бы он ни осуществился. Люди, приходящие к нам, попадают в *идейную* атмосферу. У нас нет [ни] денег, ни конкретного базиса, которые могли бы притягивать к нам людей *безыдейных*, и уже по одному этому наша небольшая группа составляется из «идеалистов», из людей, любящих и понимающих значение и силу студийного начала. Все мы верим, надеемся, ищем — это создает ту спайку между нами, о которой Вы, Константин Сергеевич, говорите в Вашем добром письме ко мне. Правда, отсутствие денег постоянно вырывает из нашей группы то одного, то другого члена ее — на заработок, но это тяжелое обстоятельство только укрепляет и усиливает нашу внутреннюю связь.

Конечно, в тот момент, когда мы получим конкретную и реальную возможность существования, первоначальная «студийность» наша несколько пошатнется, но мы, те, кто работает «студийно» теперь, позаботимся о том, чтобы развитие шло нормальным порядком. Кроме того, до осуществления первого спектакля, уже имея деньги, мы много месяцев будем вести чисто студийную подготовительную работу.

Если осуществится все то, о чем я мечтаю и хлопочу сейчас, то это будет уже ТРЕТЬЯ в моей жизни СТУДИЯ! Первая — это та, которую я имел у себя на Арбатской площади, вторая — это Ваша (1-я) студия, самая серьезная, самая плодотворная и самая для меня трагичная по своему исходу, и третья — та, которая зарождается теперь.

Как я ценю опыт двух первых студий! Как я вижу те ошибки, которые я делал там, и как я хочу избежать этих ошибок в ТРЕТИЙ раз!

Итак, еще раз бесконечное Вам спасибо, дорогой и глубокоуважаемый Константин Сергеевич.

От Ксении Карловны — Вам самый горячий привет и благодарность.

От нас обоих — Марии Петровне, Кире [2], Игоречку привет, поздравления и лучшие пожелания.

Осóбый привет Вашей внучке! [3]

Любящий Вас и преданный Вам *Мих. Чехов.*

Как я жду Вашу книгу!

Светлое Христово Воскресенье 1930.
Berlin, NW 23,
Klopstockstr., 21.

Публикуется по подлиннику (архив семьи Станиславского). Датируется числом, на которое по старому календарю приходилась Пасха 1930 г.

[1] А. М. Масарикова, дочь Т. Г. Масарика, председатель Общества чехословацкого Красного Креста. Станиславский встретился с ней в Ницце.

[2] К. К. Алексеева-Фальк.

[3] К. Р. Фальк.

108 * К. Чапеку

[Не позднее 28 апреля 1930 г.]
Берлин

Глубокоуважаемый господин Чапек!

Мне очень неудобно беспокоить Вас своей внезапной просьбой, но повод, по которому я беспокою Вас, слишком велик и значителен для меня и для целой группы моих актеров.

Я обратился к господину директору Ярославу Квапилю с просьбой помочь мне организовать большой и серьезный театр в Чехословацкой республике. По этому поводу я отправил господину Ярославу Квапилю соответствующий материал и прошу Вас, очень прошу Вас, глубокоуважаемый господин Чапек, сделайте мне большую радость, большое одолжение — поговорите с господином Квапилем о моем деле!

Так как я прошу господина Квапиля походатайствовать о моем деле перед господином президентом республики Томашем Масариком, то я буду совершенно и вполне счастлив, если Вы вспомните обо мне при Вашем свидании с господином президентом.

Простите меня, господин Чапек, за беспокойство и не откажите в Вашем внимании.

С глубочайшим уважением и преданностью

Артист *Михаил Чехов.*

Berlin, NW 23,
Klopstockstr., 21.

Публикуется впервые, по подлиннику (АПП, ф. К. Чапека). Датируется по сопоставлению с п. 110.

109 Я. Квапилу

28/IV—1930.
Берлин

Глубокоуважаемый господин Квапиль!
Не могу не выразить Вам признательности и благодарности от себя и от моей небольшой группы актеров за Ваше исключительное, сердечное и искреннее отношение к нам и к нашим театральным задачам. Спасибо Вам... больше, чем спасибо Вам, глубокоуважаемый господин Квапиль!

За Ваше отношение ко мне лично, за все то, что от Вашего имени передал мне доктор Благош, приношу Вам мою особую благодарность. Я растроган и польщен Вашей памятью обо мне![1] Каждое мое посещение доктора Благоша — большая радость для меня. И Вы и доктор Благош — наши добрые гении! И независимо от того, осуществится наше дело или нет, я и мои друзья актеры благодарим Вас за надежду и радость, которые мы в эти дни получаем от Вас. Мы живем исключительно силами этой радости и этой надежды!

Если Вам, глубокоуважаемый господин Квапиль, угодно будет видеть меня до Вашего приезда в Берлин, я мог бы приехать к Вам на один день по первому Вашему вызову.

Что касается Вашего столь лестного для меня плана, высказанного Вами в связи с возможностью моей *личной* работы в чешском театре, то я уже изложил доктору Благошу причины, лишающие меня возможности оставить группу моих актеров. Осуществление *нашего нового театрального замысла* связывает меня с этой группой, с которой я *уже провел* многолетнюю подготовительную работу.

Еще раз примите мою, нашу, глубокую благодарность!

Преданный Вам *Михаил Чехов*

Публикуется по подлиннику (АПП, ф. Я. Квапила).

[1] Я. Квапил помнил Чехова по гастролям Первой студии в Праге в августе 1922 г.

110 Я. Квапилу

29/IV—1930.
Берлин

Глубокоуважаемый господин Квапиль!

Вчера, 28/IV, я написал Вам письмо (письмо это я вкладываю в этот конверт). Прежде чем мое письмо пошло

к Вам, я внезапно получил из Праги следующую телеграмму:

«Пожалуйста, дайте срочно ответ, возможны ли переговоры об ангажементе в чешском городском театре в Праге-Винограды. Дирекция городского театра в Праге-Винограды»[1].

Глубокоуважаемый господин Квапиль, я очень взволнован содержанием этой телеграммы: я польщен и обрадован Вашим и господина Чапека вниманием ко мне[2]. Но взволнован я следующим обстоятельством: я представлял (и представляю себе), что мой личный вопрос разрешится в связи с ответом господина президента на мою основную просьбу, что *моя* судьба разрешится вместе с судьбой всей моей *группы*. Получив же телеграмму из Виноградского театра, я не счел себя вправе задержать ответ на нее, но говорю Вам искренне, господин Квапиль, что я просто не знал, что ответить, и в конце концов составил следующий текст, который и отправил в Виноградский театр: «Должен подождать ответа на свой основной вопрос. Очень заинтересован также Вашими планами. Благодарю. Жду подробных сообщений».

Я прошу Вашей помощи, господин Квапиль, Вашего совета: как же могу я решать свою *личную* судьбу в связи с Виноградским театром *вне и помимо* решения судьбы всех нас вместе, всей группы?! Только находясь среди моей небольшой основной группы (приблизительно 7—8 человек), могу я осуществить те *большие театральные задачи и цели*, о которых я уже писал Вам.

К доктору Благошу Вы писали, что у Вас есть целый ряд планов. Весь вопрос осложняется еще и тем, что мы пока не знаем Ваших планов и горим желанием узнать о них, чтобы иметь возможно полную картину всего нашего будущего. Мы надеемся, мы очень горячо надеемся, что Ваши планы касаются не только меня одного, но и всей моей группы.

Я обращаюсь к Вам, господин Квапиль, за помощью, за решением трудного для меня вопроса, потому что до сих пор Вы так бесконечно добро и сердечно относились ко мне и к моему делу.

Верю и надеюсь, что делу этому — мечте моей жизни — суждено осуществиться с Вашей помощью, и бесконечно благодарю Вас за поддержку.

Искренне уважающий Вас и преданный

Михаил Чехов

Публикуется по подлиннику (АПН, ф. Я. Квапила).

[1] Театр на Виноградах в Праге один из ведущих театров Чехословакии, драматической труппой которого Я. Квапил руководил с 1921 по 1928 г.

[2] К. Чапек принимал активное участие в приглашении Чехова в Чехословакию, считая, что Чехов является лучшим современным актером, от которого чешский театр мог бы многому научиться. 9 мая 1930 г. К. Чапек передал в Канцелярию президента полученное им письмо Чехова (см. п. 108).

111 *К. Чапеку

2/V — 1930.
Берлин

Глубокоуважаемый и дорогой господин Чапек!

Большое спасибо Вам за письмо, за теплые слова и за добрые желания Ваши!

Господину Квапилю я уже писал о том, как и почему я связан так неразрывно с моей небольшой основной группой [1]. Предложение со стороны Виноградского театра о переговорах я понимал как один из планов господина Квапиля, один из планов, касающихся *именно* моей небольшой группы. Но когда в письме дирекции Виноградского театра я прочел фразу: «In Ihrer... Antwort wollen Sie gefälligst gleichzeitig auch den Sinn des von Ihnen benützten Satzes «und muss abwarten Antwort auf meine Gründfrage» — näher aufklären» *,— то я вдруг перестал понимать всю ситуацию. Мне стало ясно, что Вы, глубокоуважаемый и дорогой господин Чапек, *не говорили* дирекции Виноградского театра von meiner Gründfrage. И теперь я не знаю, как и что я могу ответить дирекции Виноградского театра на полученное мною письмо. Оставить мою группу, а вместе с нею и мою идею обновления и возвышения театра, я не могу, и, с другой стороны, я не могу *помимо* Вас и господина Квапиля вести дальнейшие переговоры с Виноградским театром. Только Вы и господин Квапиль можете направить и указать мне мои дальнейшие действия, и об этом я прошу Вас, глубокоуважаемый господин Чапек!

Ваша фраза о том, что Вы сомневаетесь в возможности работы в Праге для всей группы, буквально *убила* меня!

---

* Будьте так любезны в Вашем ответе подробнее разъяснить смысл употребленной Вами фразы: «и должен подождать ответа на мой основной вопрос» *(нем.)*.

Я только и живу — самым серьезным образом: *живу* надеждой на благоприятный ответ господина президента! Разве уже есть какие-нибудь сведения? И разве нельзя найти такой формы, в которой все-таки могла бы осуществиться помощь господина президента?

Я уже говорил доктору Благошу, что нашу первую постановку мы могли бы исполнить на чешском языке, так как в ней очень *мало* слов и почти все действие идет пантомимически. В этой постановке я мог бы выступить как режиссер и актер. Вообще же быть актером в *прежнем смысле*, вне связи с нашим новым театральным методом и новой актерской техникой, я уже не могу. Я потерял вкус и интерес к прежнему театру, и это понятно в связи с моей многолетней работой над созданием новых, высоких принципов будущего театра. В качестве *режиссера* я еще мог бы сделать кое-что и в прежнем театре, но в качестве актера я уже не могу, как я только что сказал, работать без моей основной группы в 7 — 8 человек. Эта группа актеров (среди которых есть талантливый режиссер В. А. Громов) уже давно работает со мной.

Здесь, в Германии, я работаю у профессора Рейнгардта, но, дорогой господин Чапек, я должен сознаться Вам с полной откровенностью (которую Вы поймете),— должен сознаться, что моя работа у Рейнгардта есть только... Existeuzfrage! * Душа моя не участвует в ней! Вообще в Германии нельзя начинать нового дела: слишком испорчен здесь вкус театральной публики, слишком мало интереса у театральных директоров к театральной *правде*, слишком понижены здесь цели искусства. На театр смотрят здесь только как на развлечение и сенсацию. Здесь можно *зарабатывать*, но нельзя *работать*, нельзя творить.

Еще раз благодарю Вас за письмо и за заботу, глубокоуважаемый и дорогой господин Чапек! Мой сердечный привет господину Квапилю.

Крепко жму руку и желаю много-много радости.

Ваш преданный *Мих. Чехов.*

Berlin, NW 23,
Klopstockstr., 21.

Публикуется впервые, по подлиннику (АПП, ф. К. Чапека).
[1] См. п. 110.

---

* Вопрос существования *(нем.)*.

112 А. М. Жилинскому

[27 мая 1930 г. Берлин]

Дорогой, дорогой мой Андрей Матвеевич!

Не сочтите за дерзость с моей стороны, что я не лично ответил на Ваши вопросы [1] — я, к сожалению, фактически не могу сейчас сесть за стол, так как, работая 12 часов в сутки [2], сваливаюсь с ног и даже эти строки пишу Вам уже лежа в 1 1/2 ночи. Не сердитесь и верьте, что по-прежнему предан Вам и... засыпая, жму Вашу руку и желаю полного благополучия.

Ваш *Мих. Чехов*

Публикуется по подлиннику (МТМ, 2282). Датируется по письму Громова, припиской к которому является.

[1] На письмо Жилинского отвечает Громов.

[2] В это время Чехов ставил в Берлине в театре «Габима» «Двенадцатую ночь».

113 Я. Квапилу

2—6—1930. Берлин

Глубокоуважаемый господин Квапиль!

Доктор Благош сообщил мне содержание Вашего письма.

Какое утешение, какую радость даете Вы нам Вашим сердечным, человеческим отношением, Вашей заботой о нас! Мы уже давно отвыкли от такого отношения и умеем ценить его, как, может быть, никто другой, кто не испытал тяжелых, ожесточенных условий жизни последних лет. Примите же, глубокоуважаемый и дорогой господин Квапиль, сердечную благодарность от меня и от группы моих друзей. Мы не в состоянии выразить словами своей благодарности Вам, господину Карлу Чапеку и бесконечно доброму и терпеливому доктору Благошу, но мы не теряем надежды, что жизнь наша сложится так, что мы сумеем через свое искусство открыть Вам наши сердца.

[...] В то же время мы самым серьезным образом задумались над тем, что наша смета несколько испугала Канцелярию господина президента. Конечно, было бы очень важно получить более конкретные сомнения и опасения Канцелярии господина президента, чтобы можно было, идя им навстречу, ответить на них реальными контрпредложениями и возможными изменениями наших планов.

Однако я решил, не дожидаясь этого, сообщить Вам свои соображения и просить Вас посоветовать мне, как поступать дальше: должен ли я писать дополнительно господину президенту, или будет лучше не делать этого и, воспользовавшись Вашей любезностью, просить Вас довести до сведения господина президента и его Канцелярии мои новые соображения в той форме, которую Вы найдете самой правильной и продуктивной для дела.

Самым серьезным образом передумал я свои планы и смету и решил предложить на Ваше *личное* рассмотрение следующие соображения:

1. Прежде всего мне кажется весьма важным обратить внимание на то, что просимая мною *субсидия является единовременной*, ибо, как только театр, использовав просимую мною сумму, осуществит предполагаемые постановки, он тем самым встанет на ноги, будет окупать себя, и вопрос о какой-либо новой субсидии уже не может возникнуть.

2. Очень существенным кажется мне также то, что цифры, поставленные в моей смете, не могут фактически разрастись еще больше, так как я надеюсь, что Ваш опыт и знание страны помогут нам сделать на всем максимальную экономию.

3. Вместо 3 постановок можно ограничиться вначале двумя. Хотя, конечно, это не составляет целого репертуара, но вместе с тем 2 постановки (при наличии хорошего менеджера) можно уже повезти как по Чехословакии, так и по другим европейским странам. Это может поставить театр на ноги и дать приток денег в кассу через гораздо более короткий промежуток времени, чем при 3 постановках. (Через 4—5 месяцев работы уже будет готова первая из пьес, и ее можно будет сыграть в Праге максимальное количество раз. Еще через 2—3 месяца будет готова и вторая пьеса.)

4. Первые месяцы работают те основные 8 человек, о которых упоминал Вам в своем письме доктор Благош. Но помимо основных ролей, которые понесут на себе эти 8 человек как в той, так и в другой пьесе, есть целый ряд ролей эпизодических. Для исполнения их, по нашему подсчету, нужно еще минимум 12 человек. При нашем подходе к делу эти второстепенные роли имеют большое значение в общем ансамбле. Поэтому мы очень хотели бы посоветоваться с Вами, глубокоуважаемый и дорогой господин Квапиль, когда Вы приедете в Берлин, относительно этих недостающих актеров.

5. Персонал в 35 человек (о которых я писал в моей прежней смете) составлялся именно из этих 20 актеров плюс

15 человек административно-технического персонала и основного ядра оркестра. В отношении этих 15 человек я хочу произвести максимальную экономию при Вашей помощи. Поэтому я хотел бы оставить минимальный хозяйственный аппарат, без которого, как мне думается, немыслима наша работа с самого же первого дня. Это суть следующие лица: секретарь, администратор (в обязанности которого входит также ведение финансовой стороны дела) и помощник режиссера (инспициент).

Что же касается остальных лиц административно-технического персонала (электротехник, рабочие сцены, костюмер и т. д.), а также дирижера и основных оркестрантов — относительно них я очень хотел бы узнать Ваше мнение: не сможем ли мы получить их каким-либо образом через Ваше содействие на особо льготных условиях. Поэтому в смете я не проставляю оплату этих лиц, ибо не знаю, как Вы посоветуете мне решить этот вопрос.

6. Оклад актеров в первые месяцы больше, чем я указывал в прежней смете, потому что эти 8 человек составляют основную группу, на которой лежит вся художественная ответственность и силы которой будут максимально использованы.

7. Рассчитывая только на две пьесы, я уменьшил соответственно рекламные расходы.

8. Я пропускаю в данной смете еще статью расхода на вращающийся разборный круг для смены декораций, потому что хочу навести здесь в Берлине справки, нельзя ли этот круг сделать еще более легким по конструкции и, может быть, еще более дешевым.

9. В смете отсутствует также расход по оплате театрального помещения для репетиций и спектаклей. Это происходит потому, что я совершенно не знаю, даже приблизительно, стоимости такового помещения. Кроме того, при нашем личном свидании в Берлине я буду просить Вашего содействия в получении театрального помещения на льготных условиях.

СМЕТА

1. Первые 4 месяца работают 8 человек, получая в среднем по 3000 чешских крон	96 000
2. Следующие 3 месяца работают 20 человек, получая в среднем по 2000 чешских крон	120 000

3. Две постановки по 200 000 чешских крон	400 000
4. Электрические и технические приспособления	50 000
5. Реклама	70 000
6. Три административных лица по 2000 чешских крон в течение 7 месяцев	42 000
7. Остальной административно-технический персонал	??
8. Репетиционное и театральное помещение	??
9. Вращающийся круг для смены декораций	??

Таким образом, смета двух постановок укладывается приблизительно в 780 000 чешских крон плюс те три статьи расхода, которые сейчас пока оставлены мной под вопросом. Получается огромное сокращение общей суммы, и для начала дела необходимо уже не 900, а приблизительно 500 000 чешских крон.

В заключение мне хочется обратить Ваше внимание на то, что я решился сократить смету, уменьшив *количество* постановок и, соответственно, *количество* времени, нужное для их подготовки. Расходы же на каждую из постановок не могут быть уменьшены, ибо это отразилось бы на *качестве* постановок. А это кажется мне абсолютно недопустимым, ибо достижение наилучшего *качества* нашей работы как во внутреннем, так и во внешнем смысле я считаю нашей главнейшей целью, нашей основной силой, нашим идеалом.

Простите, что я затрудняю Вас, глубокоуважаемый и дорогой господин Квапиль, всеми этими деталями, но мне по Вашему последнему письму показалось необходимым немедленно же обдумать все эти вопросы и сообщить Вам хотя бы приблизительно мои новые проекты, чтобы Вы высказали свой взгляд по поводу их и чтобы Вы до Вашего приезда, которого я очень, очень ожидаю, использовали бы, еще будучи в Праге, все эти новые данные, если Вы пожелаете и найдете это нужным. Посоветуйте мне также, какую из вышеизложенных мыслей стоит детальнее разрабатывать. Пока же сообщаю все это Вам в надежде, что это может послужить материалом для того, чтобы облегчить возможность принятия моей сметы Канцелярией господина президента.

Вы пишете доктору Благошу, что по поводу нашего дела Вы неоднократно и подолгу советовались с господином Карлом Чапеком. Может быть, Вы и на этот раз не откажете в любезности привлечь господина Карла Чапека к обсуждению наших новых планов. Очень просим Вас об этом.

Что же касается приглашения меня лично на службу в Прагу, мне хочется ответить Вам, глубокоуважаемый и дорогой господин Квапиль, самой сердечной благодарностью и прибавить к этому, что вся сущность нашей театральной работы до такой степени заключается именно в *ансамбле*, в сочетании, в *композиции* целой группы актерских индивидуальностей, что те художественные ценности, которые мог бы принести чешской сцене и публике один я, совершенно несоизмеримы с тем, что хотим и, надеюсь, сможем дать мы *все* целым нашим театром. Поэтому именно желание принести максимальную художественную пользу заставляет меня по-прежнему мечтать об осуществлении целого нового театра, а не только моего личного художественного пути.

Прошу Вас передать мой горячий привет господину Карлу Чапеку.

Искренне благодарный и сердечно преданный Вам

Ваш *Михаил Чехов.*

Berlin, NW 23,
Klopstockstr., 21.

Публикуется по подлиннику (АПП, ф. Я. Квапила).

114 В. Э. Мейерхольду и З. Н. Райх

[*Не ранее 17 июля 1930 г. Миттенвальд*]

Ах, здравствуйте, дорогие Зинаида Николаевна и чудодейственный Всеволод Эмильевич!!!

Ваше письмо я получил в дни *отчаянной* гонки к показу «Was ihr wollt!» [1] Все неудачи, нехватки и несчастья сконцентрировались, как это и полагается, в последние дни! Был безумен и потому не мог ответить сразу. Простите же!

«Васильки, васильки...
Красные, синие...
Ах, Маша,— это ты?!
Садитесь, я вам рад...
Вырыта заступом...» [2]

Таков я был.

Теперь — все иначе. Отдыхаю себя и свою бабу и думаю: «Батюшки, а ведь надо бы... Что надо? Ах, да, это остатки берлинской психо-логии... Так, так... Pardon» — и ну дальше отдыхать! Воздух! Горы! Словом, то, что здорово описывают писатели.

Всеволод Эмильевич, дорогой, я по-серьезному и глубоко тронут Вашим отношением ко мне. Еще в Москве я Вас как-то побаивался, дескать, ничего неизвестно, что скрывается за «Мейерхольдом» — страшновато! И вдруг так просто, человечно и хорошо. Я очень рад, очень Вас люблю и благодарю как за объективное, так и за субъективное!

Зинаида Николаевна! Радуюсь вашим успехам и успеху театра в Париже![3] Так, надеюсь, будет и дальше. Всеволоду Эмильевичу — ура! Будете маленькую-то труппочку создавать?

Так я и не узнал Ваших замыслов о «Гамлете» — а то бы украл! Серьезно, очень жалею. Украсть не украл бы, а оплодотворился бы (в переносном смысле, конечно) — это уж наверное[4]. Мне все кажется, что я и не начинал театром заниматься. Может быть, к 90 годам раскачаюсь и создам «умирающего лебедя».

Крепко жму Вас, дорогой Всеволод Эмильевич, и желаю много, много удач!!

Зинаида Николаевна, целую *нежно* и *долго* ручку! Извиняюсь!

Я за смычку!

Ваш *Мих. Чехов*

Печатается по подлиннику (ЦГАЛИ, 998.1.5282, л. 5 и об.). Впервые — в кн.: В. Э. Мейерхольд. Переписка, с. 307—308. Датируется по сопоставлению с письмами К. К. Чеховой З. Н. Райх (там же) и Л. М. Леонидова Н. А. Подгорному от 15 июля 1930 г. (Музей МХАТ, ф. Н. А. Подгорного, 5370).

[1] Спектакль «Как вам угодно» («Двенадцатая ночь») Шекспира был поставлен Чеховым с актерами театра «Габима» в Берлине.

[2] Чехов приводит несколько разрозненных строк из стихотворения А. Н. Апухтина «Сумасшедший»; последняя строка — начало стихотворения И. С. Никитина.

[3] Гастроли ГосТИМа в Париже проходили с 17 по 24 июня 1930 г. в помещении театра «Монпарнас». З. Н.Райх играла в спектаклях «Ревизор», «Лес», «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка.

[4] Чехов встречался с Мейерхольдом в апреле — июне 1930 г. во время гастролей ГосТИМа в Берлине. Разговор шел, в частности, о мейерхольдовском плане постановки «Гамлета».

115 В. Э. Мейерхольду и З. Н. Райх

[Не позднее 25 июля 1930 г. Миттенвальд]

Америка!

Дорогие Всеволод Эмильевич и Зинаида Николаевна!

Я — нистожество: боюсь воды и не покидаю Евр-опу. Спасибо и простите[1].

От Америки я уж раз отказался[2], ибо — нистожество!

Простите!

Вам же желаю!

Это я прошу у Вас прощения.



Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 998.1.2582, л. 6). Датируется по почтовому штемпелю.

[1] Мейерхольд приглашал Чехова в предполагавшуюся гастрольную поездку ГосТИМа в США.

[2] См. п. 69.

116 К. С. Станиславскому

30/VII — 30 г. [Берлин]

Глубокоуважаемый и дорогой, дорогой Константин Сергеевич!

Я получил наконец ответ из Праги: отказ![1] Очень вежливый, очень любезный и даже с надеждой на будущие возможности. Канцелярия президента пишет, что, может быть, и сейчас соответствующие министерства смогут помочь, но я уже не надеюсь больше. Весь ход хлопот был очень утешительным и обнадеживающим, и вдруг *сразу*: отказ! Очень больно и обидно, но я уверен, что отказ *не случайность*, так как и г-н Квапиль и Чапек очень хотели

помочь мне [...]. У них *действительно* нет денег в данное время.

Но я не падаю духом, дорогой Константин Сергеевич, и уже строю планы на Париж [2]. Может быть, начну там со школы. Если то, что я хочу сделать,— *нужно*, то оно и будет. Терпению учусь.

Много, много лет назад Вы по одному важному для меня поводу сказали мне: «А разве Вы не верите в бога?» Я не верил тогда, но теперь все мое терпение, все усилие, все спокойствие (еще относительное, конечно) в достижении цели — все держится на вере в бога, и я думаю иногда: а что если бы я до сего дня был так несчастлив, что не верил бы в бога? И буквально страшно становится — не представляю теперь, как можно жить без веры?!

Константин Сергеевич, как я жду Вашу книгу! Как ждут ее тысячи актеров! Когда же она появится?! Судя по письму Марии Петровны — Ваша работа окончится скоро? До Вашего отъезда в Москву? Там и будете издавать ее?

Много-много сил и здоровья желаю Вам я и Ксения Карловна.

Спасибо Вам за многое, многое!

Ваш, преданный Вам *Мих. Чехов.*

Дочь моя — барышня! Любовь, рандеву, романы; хитрые глаза и смесь детскости и взрослости. Но я ее почти не вижу в Берлине, хотя и живу рядом.

После того как поставил «12 ночь» в «Габиме» — захотелось ПОСТАВИТЬ «12-ую НОЧЬ»!

Леониду Мироновичу [3] мой самый искренний привет.

Большой привет глубокоуважаемой Марии Петровне, Кире и Киляле [4].

Публикуется по подлиннику (архив семьи Станиславского).

[1] В письме, полученном Чеховым из Канцелярии президента Чехословацкой республики, сообщалось, что трудное финансовое положение пражских театров не позволяет президенту субсидировать новое театральное дело (АКПР, д. 512/31).

[2] Осенью 1930 г. Чехов с группой актеров переехал в Париж и объявил там набор в театральную школу-студию.

[3] Л. М. Леонидов летом 1930 г. отдыхал в Баденвейлере.

[4] К. Р. Фальк.

117 К. К. Алексеевой-Фальк

12—9—30 г.
Берлин

Дорогая Кира!

Письмо Ваше получил, очень Вам благодарен и прошу простить меня за молчание. Но грех мой — невольный: я все время думал, что вот-вот выеду в Париж и по дороге заеду к Вам, но неожиданно задерживаюсь на некоторое время в Берлине. Думаю, что не надолго. Повидаться с Константином Сергеевичем почту за долг и за радость. При личном свидании смогу рассказать все подробно.

Уже то, что Вы не прислали прямого отказа, радует меня. Еще раз спасибо Вам за письмо.

Приветствуйте от меня горячо дорогого Константина Сергеевича и Марию Петровну.

Ваш *Мих. Чехов.*

Дорогая Кира, когда решил Константин Сергеевич ехать? Я вдруг испугался, что не застану его[1]. О! если бы Константин Сергеевич остался!

Ксения Карловна кланяется очень Вам, Константину Сергеевичу и Марии Петровне.

Публикуется по подлиннику (архив семьи Станиславского).

[1] Станиславский уехал из Баденвейлера в конце октября, и Чехов не успел с ним повидаться.

118 В. Э. Мейерхольду

[Не позднее
19 сентября 1930 г.
Берлин]

Дорогой Всеволод Эмильевич!

Ругаете Вы меня непечатными словами — и правы наполовину! А на другую половину я хочу оправдаться, а именно: с минуты на минуту ждал я возможности поехать в Париж и там лично увидеть Вас и Зинаиду Николаевну, но дела мои *задержали меня*, и я все еще не выезжаю в Париж! Уж простите меня, дорогой Всеволод Эмильевич и дорогая Зинаида Николаевна! Но если мы, волею судьбы, не увидимся, то позвольте пожать Вам крепко, крепко руку и пожелать всего самого чудесного и поблагодарить за чудное письмо!

Зинаида Николаевна, нежно и выразительно целую *обе* Ваши ручки!

Красным карандашом пишу для убедительности!
Ксения Карловна кланяется Вам очень и очень!

Ваш преданный и любящий *Мих. Чехов.*

Когда Вы едете?[1] Когда опять приедете? Это мне очень интересно.

Адрес наш пока — прежний.

Добавление

Что Вы, что Вы, дорогой Всеволод Эмильевич! До «трупочки»-то еще не дошло! И вырезка из «Последних новостей» — не верна[2].

Но: да! Театрик хочу!

Но: сколько трудностей, сложностей, неясностей и «не того», что думается!

Но: надежды не теряю.

И: *не спеша*, что-нибудь сколочу.

Ибо: лиха беда начало, а там можно и варьировать, и комбинировать, и видоизменять.

Однако: для этого надо прежде всего *начать!*

Ведь так, дорогой Всеволод Эмильевич? Ву компрэне?*

Зинаида Николаевна!

Никогда
не пое=
хал
бы на оке=
анском
парахд=
ъ!

Со-чувств-ую!
Держитесь!

Я при мысли о параходе!

---

* Comprenez vous? — Понимаете? *(франц.)*.

Печатается по подлиннику (ЦГАЛИ, 998.1.2582, л. 8—9 об.). Впервые в кн.: В. Э. Мейерхольд. Переписка, с. 309—310. Датируется по сопоставлению с письмами К. К. Чеховой З. Н. Райх (там же) и В. Э. Мейерхольда Л. Н. Оборину (ЦГАЛИ, 2754, НП).

[1] Мейерхольд уехал из Парижа в Москву 19 сентября 1930 г.

[2] Мейерхольд прислал Чехову заметку из парижской газеты «Последние новости», где сообщалось, что «Михаил Чехов совместно с известной кинематографической актрисой Ольгой Чеховой решили образовать постоянную русскую драматическую труппу для гастролей по Западной Европе и Америке».

119 **А. И. Чебану**

[Не ранее 15 октября 1930 г. Париж]

Дорогой дрожащий мой Саша!

Только что из письма одной девушки узнал с изумлением и *глубокой* радостью, что ты как будто мне писал! Верно это? Я *не* получал от тебя ни строчки! Если ты мне писал, то, Саша, знай, что ты меня обрадовал, осчастливил, осветил на многие, многие годы!

Дорогой, я вспоминаю о тебе с любовью и говорю часто о тебе как об исключительном, выдающемся художнике, большом мастере и пр. и пр., и это доставляет мне самому удовлетворение, как будто я при этом тебя осязаю! Но если ты мне двистительно писал, то это уже свыше сил! Я сам, первый, не хотел лезть к тебе со своей персоной. Саша, же ву зэм! Коман? *

Если пожелаешь известить меня о себе, то мой адрес пока: Paris 24, rue Gutenberg, Hotel Perfecta, 15. M-me Berend pour mr. Tchekhoff.

Маше, если она меня помнит,—мой привет и укус.

Дорогой, нежной, доброй, чудной, обожаемой Екатерине Ивановне—без всяких разговоров—мой сердечный, горячий, восторженный привет!

Пиши только заказным.

Твой *Мих. Чех.*

Ксеня очень кланяется всем! Как у нее голова не отвалится!

Льву—достойный льва привет!

Как он?!

Публикуется по подлиннику (Музей МХАТ, ф. М. Чехова, 7245). Датируется временем приезда Чехова в Париж.

---

* Je vous aime. Comment?—Я вас люблю. А что? *(франц.)*.

120 С. В. Рахманинову

12 декабря 1930 г.
3, rue Marie-Davy,
Paris, XIV

Глубокоуважаемый Сергей Васильевич!

При нашей встрече в Париже[1] Вы были так добры ко мне и так внимательны к моему театральному начинанию! Позвольте же мне обратиться к Вам с большой просьбой!

Для осуществления моего дела необходима большая организационная работа. Эту работу взял на себя круг русских парижских друзей. В организующееся Общество друзей[2] согласилась войти и Ваша дочь, княгиня Волконская.

Я хочу просить Вас, глубокоуважаемый Сергей Васильевич, разрешить мне поставить Ваше имя в ряду входящих в Общество лиц. Я прошу Вас исключительно о разрешении иметь Вашу подпись в составе подписей инициативной группы, когда ею будет рассылаться извещение о возникшем Обществе видным членам русской колонии, и спешу уверить Вас, что это не повлечет за собой никаких даже малейших беспокойств или забот для Вас[3].

О том решающем художественном и моральном значении, которое будет иметь для возникновения театра Ваше имя, мне говорить не приходится.

Простите меня, ради бога, не сердитесь и поверьте, что я решаюсь беспокоить Вас только ради того большого дела, которое уже много лет живет в моем сознании как прекрасный идеал. Желаю Вам радости и здоровья!

С искренним уважением и любовью

Ваш *Мих. Чехов*

Публикуется по кн.: С. В. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 3. М., «Сов. композитор», 1980, с. 406.

[1] 22 и 27 ноября Рахманинов давал в Париже концерты. Встреча могла состояться в этот период.

[2] Общество друзей Театра Чехова открылось 3 февраля 1931 г.

[3] На письме рукой Рахманинова написано: «Конечно, с большим удовольствием».

121 Я. Квапилу

14—I—1931.
[Париж]

Глубокоуважаемый господин Квапиль!

Примите, пожалуйста, мою сердечную благодарность за великую помощь, оказанную Вами госпоже Моргенштерн в моих интересах[1], а также за Ваши действительно добрые

и любезные старания! Но особенно я благодарен Вам за то, что, как мне сообщила госпожа Моргенштерн, Вы и впредь будете оказывать мне такую же бесконечно важную и драгоценную помощь.

Разрешите мне сегодня обратиться к Вам с большой просьбой оказать доброе, помогающее содействие в осуществлении моего нового плана.

Господин доктор Ржига сообщил мне через госпожу Моргенштерн, что в январе я могу еще раз подать заявление в личную Канцелярию господина президента. Подобное заявление отправляется одновременно с этими строками в адрес господина доктора Ржиги.

Госпожа Моргенштерн думала информировать господина министерского советника доктора Ржигу о том, что я рассчитываю на поддержку господина президента из его собственных средств, в случае даже если материальная помощь была бы оказана мне заранее из официального источника.

В этом и заключается в настоящий момент моя просьба к Вам, глубокоуважаемый господин Квапиль. Возможно, Вам удастся через Ваши влиятельные связи добиться для меня теперь, в новом году, денежной помощи (безразлично, в каком размере). Это [...] позволило бы мне закончить подготовительные работы и затем отправиться на гастроли в Прагу.

Извините меня, глубокоуважаемый господин Квапиль, и не сердитесь, что я так много беспокою Вас моими делами. Но Вы ведь знаете, что я не преследую личных интересов, а только надеюсь в своем новом театре служить настоящему искусству и публике.

К моей великой радости, я слышал, что здесь, в Париже, будет поставлена Ваша пьеса и что мы, возможно, скоро здесь будем приветствовать Вас [2].

С глубоким уважением благодарный Вам

Михаил Чехов

Публикуется по подлиннику (АПН, ф. Я. Квапила). Написано по-немецки. Перевод Л. К. Старикова.

[1] М. Моргенштерн была членом Общества друзей Театра Чехова в Париже и субсидировала парижские начинания Чехова.

[2] В архиве Я. Квапила сохранился черновик его ответа на данное письмо Чехову, в котором Квапил разъясняет возникшее недоразумение: «...я боюсь, что мадам Моргенштерн ошибочно информировала Вас относительно моей пьесы. Я сказал ей только о предложении, сделанном мне господином Жемье, приехать в Париж поставить там какую-нибудь чешскую пьесу».

122
Я. Квапилу

3 февраля 1931 г.
Париж

Глубокоуважаемый господин Квапиль!

Простите меня за долгое молчание: я очень хотел ответить Вам тотчас же по получении Вашего письма, но целый ряд обстоятельств помешал мне сделать это.

Примите мою сердечнейшую благодарность за Ваше письмо, доставившее мне большую радость. Надежда на Вашу помощь вдохновляет меня и дает мне силу для моей дальнейшей работы.

Постараюсь возможно подробнее ответить на вопросы, которые Вы ставите мне в своем письме: я предполагаю к середине апреля или началу мая сделать две совершенно новые постановки — «Дон Кихота» и русскую сказку-пантомиму.

«Дон Кихот» — пьеса по роману Сервантеса, обработана для сцены мною самим. Она состоит из семи картин, рисующих весь внутренний путь, проходимый Кихотом. В постановке я стремлюсь соединить внутреннюю значительность с максимальной внешней действенностью.

Сказка — новый вид пантомимы. Все действие идет под музыку, но есть и слова (в небольшом количестве), которые произносятся в самые острые моменты пьесы. Сказка написана также мною по русским народным материалам, из которых я старался выбрать самое характерное и в то же время самое значительное. Такой подход дает возможность выявить по-новому те глубокие художественные символы, которые заложены в сказках вообще и в русских в частности.

Однако осуществление этих обеих постановок зависит от того, буду ли я иметь достаточное количество средств. В противоположном случае я надеюсь все же иметь к апрелю «Дон Кихота» и «12-ю ночь» Шекспира. «12-я ночь, или Как вам угодно» может быть осуществлена легче, чем «Сказка», потому что для нее не потребуется сложной и огромной работы с музыкой, каковая при постановке пантомимы неизбежна.

Окончательное определение срока, а также и количества наших спектаклей зависит всецело от Вас, глубокоуважаемый господин Квапиль, так как для этого (как Вы сами пишете) необходимо учесть все условия театрального сезона в Праге.

Все перечисленные выше пьесы идут в специально для них сделанных декорациях и костюмах (профессора

В. Н. Масютина) и со специальной музыкой (Набокова и Бюцова). Размеры декораций не требуют слишком большой сцены, однако было бы очень желательно, чтобы свет на сцене был оборудован возможно лучше.

Труппа (пятнадцать-двадцать человек) состоит из бывших артистов Московского Художественного театра и учеников моей новой школы.

Мои роли в названных постановках: Дон Кихот, Иван-царевич и сэр Андрей Эгчик [1].

С искренним уважением преданный Вам

Ваш *Мих. Чехов.*

3, rue Mari-Davy, Paris, 14.

Публикуется по подлиннику (АШІ, ф. Я. Квапила). Является ответом Я. Квапилу на его письмо от 23 января 1931 г., в котором он, в частности, писал: «Я говорил снова с доктором Чапеком, и мы согласны Вам помогать вопреки театральному кризису, который здесь намного серьезнее, чем в других местах. Но он хотел бы знать сначала Вашу программу (репертуар, Ваши роли, время, когда можно предполагать Ваши представления у нас), короче говоря, все детали, чтобы найти театр для Ваших представлений и какие-то публичные фонды, на основе которых мы сможем просить субсидию у господина президента. Не скрою, что это будет не легко. Положение театров у нас в государстве плачевно из-за неблагоприятных экономических и политических обстоятельств».

[1] Ролей Дон Кихота и Эндрю Эгьючика Чехов не играл.

123 А. Г. Бергстрему

24—2—1931.
[Париж]

Глубокоуважаемый господин Бергстрем!

Мне очень не хотелось бы огорчать Вас, но, получив Ваше письмо и обдумав положение вещей, я хочу посоветовать Вам не решать Вашего вопроса немедленно [1], а подождать более благоприятного момента, когда мы сможем хотя бы в самом скромном размере оплатить Вашу работу у нас в театре.

Если такая возможность представится — я напишу Вам, и мы возобновим наши переговоры.

Мих. Чехов

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316. 3.35, л. 1).

[1] По-видимому, имеется в виду предложение Чехова Бергстрему приехать в Париж работать в его труппе, сделанное во время чеховских гастролей в Риге в феврале 1931 г.

124 Я. Квапилу

8.3.31.
Париж

Дорогой, глубокоуважаемый господин Квапиль!

Так как я теперь по многим причинам вынужден отказаться от Праги, то тем самым, к моему великому сожалению, отпадает также возможность приветствовать Вас, многоуважаемый друг, лично и обговорить с Вами и господином доктором Чапеком мои планы и замыслы. Я был бы Вам чрезмерно благодарен, если Вы соблаговолите сообщить мне, как обстоят мои дела в отношении Праги, проявляется ли еще интерес к моим планам и имеется ли для меня какая-либо надежда [1].

Я еще раз сердечно благодарю Вас за то, что Вы, как я понял из Ваших дружеских слов, сами интересуетесь и дальше моими планами.

С сердечным приветом и пожеланиями всегда

уважающий Вас *Михаил Чехов*

Публикуется по подлиннику (АПП, ф. Я. Квапила). Написано по-немецки. Перевод Л. К. Старикова.

[1] В июле - августе 1931 г. предложение Чехова еще продолжало обсуждаться в Канцелярии президента. 4 июля доктор Ржига сообщил президенту, что желание помочь Чехову наталкивается на чрезмерность его запросов и трудности, переживаемые чехословацким театром (АКПР, д. 512/31). 19 августа 1931 г. Министерство школ и народного просвещения через посольство Чехословакии в Париже передало Чехову, что удовлетворить его просьбу невозможно «из-за недостатка денежных средств» (там же).

125 А. Г. Бергстрему

19 авг. 1931.
[*Гитранкур*]

Дорогой Альфред Германович!

Мои старания по созданию театра в Париже завершились наконец некоторым успехом. В моем распоряжении есть театр и средства на первую постановку [1]. Не захотите ли Вы, Альфред Германович, работать со мною? [2] Могу предложить Вам, к сожалению, только небольшое жалованье: 1000 франков в месяц, начиная с 1 сентября. (Для одинокого скромного «парижанина» — это Lebensminimum *.) Конечно, если дело пойдет, то изменятся и наши

* Прожиточный минимум *(нем.)*.

оклады. Но это вопрос будущего. Так как дело только начинается, то, естественно, я не могу гарантировать Вам *целого* сезона или какого бы то ни было срока — все это вопрос счастья. Я верю и надеюсь, что дело пойдет (лиха беда — начало), но *гарантий* Вам не даю. Какие роли? Не знаю! Может быть, большие, может быть, маленькие. Будем пробовать. Методы у нас новые, и придется, как я Вам говорил в Риге, учиться. Если Вы принципиально согласны — очень, очень рад! Прошу Вас, телеграфируйте мне Ваш принципиальный ответ.

Проезд третьим классом и стоимость виз за счет театра.

Подумайте, дорогой Альфред Германович, и телеграфируйте по адресу: Tshekhoff, Villa Ermitage Guitrancourt, S. et O.

Искренне Ваш *Мих. Чехов.*

Живу в деревне, нет под рукой чернил, и потому пишу карандашом — простите.

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316. 3.35, л. 2 и об.).

[1] Средства на постановку были получены от Ж. Бонер и М. Моргенштерн. Первой постановкой Театра Чехова была сказка-пантомима «Дворец пробуждается».

[2] Бергстрем играл в парижском Театре Чехова Еремку в пантомиме «Дворец пробуждается», Билибихина в «Маске» А. П. Чехова и Чарли в «Потопе».

126 А. Г. Бегстрему

28 августа 1931.
[Бурбуль]

Дорогой Альфред Германович!

Спешу Вам ответить на вопросы:

1) Мы *все* находимся в смысле *права работать* в одинаковом с Вами положении. До сих пор мы работали и работаем, и никто нас не трогает. Если, паче чаяния, возникли бы какие-нибудь трудности, то они коснулись бы *всех* нас одинаково, и театр принял бы меры к урегулированию вопроса.

2) Продлят ли визу? Опять отвечаю: нам всем продлили. Очевидно, и Вы не будете иметь трудностей. Это на месте легче, чем издали.

3) Встретим Вас или мы с Марией Алексеевной, или человек, *держащий в обеих руках по газете и с цветком в петлице.* Тут же на вокзале Вас и инструктируют.

4) По получении от нас денег на дорогу (по третьему классу) выезжайте скорее, ТОЧНО ИЗВЕСТИВ НАС ТЕЛЕ-

ГРАММОЙ о *дне* и *часе* прибытия (приедете Вы на gare du Nord *).

5) Комнату в Париже найти легче, чем...

Ждем Вас. Радуемся Вашему согласию и надеемся скоро пожать Вашу руку, Петюша!

Ваш *Мих. Чехов.*

Человек с двумя газетами и цветком в петлице будет стоять около того места, где у Вас по выходе отберут билет.

На самый крайний случай: с вокзала надо ехать — 119 rue de l'Abbe Groult, Paris XV, chez N. Savitzki. Адрес этот скажите такси и поезжайте.

Спросить профессора Василия Николаевича Масютина.

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316. 3.35, л. 3 и об.).

127 А. Г. Бергстрему

14 янв. 1932.
[Париж]

Здравствуйте, дорогой Альфред Германович!

Благодарю Вас за письмо и за дружеские советы. Конечно, Вы правы, предлагая нам перенести нашу деятельность в Ригу, и я *очень серьезно* занялся обдумыванием этого вопроса. Но без Вашей помощи мое обдумывание не может быть продуктивным. Я имею целый ряд вопросов, без решения которых все погружается во тьму кромешную. Позвольте задать Вам эти вопросы и просить Вас ответить на них. Вопросов много — простите мне это, но ответьте, пожалуйста. И, если можно, ответьте *скорей*, ибо я хотел бы быть ориентированным Вами прежде, чем покончу с Гришиным [1]. От Ваших ответов будет многое зависеть в смысле моих гастролей в Риге. Итак, я приступлю!

1) Самый мучительный и трудный вопрос — это: как нам (Виктору Алексеевичу, Александре Давыдовне, моей жене и мне) получить визы для въезда в Латвию?! У нас всех советские паспорта! Если я получу через Гришина, то это не выручает трех других из нас. У нас нет оснований для въезда, и это делает бессмысленным всякое дальнейшее обдумывание вопроса о переезде в Ригу. Ведь очень может быть, что и я-то не сойдусь с Гришиным, ибо он предлагает мне немыслимые условия. Он и не может иначе, но мне от этого не легче. Я пошел бы и на плохие условия, если бы

* Северный вокзал *(франц.)*.

был уверен, что трое моих могут вслед за мной приехать в Ригу, но если у меня этой уверенности нет, то зачем, спрашивается, поеду я в Ригу на явно невыгодные условия? Я думал: нельзя ли въехать под видом фильмовой работы, но в Риге ведь нет фильмовой продукции? Словом, я в полном неведении в этом смысле и прошу Вас позондировать почву в этом смысле.

2) Допустим, что мы так или иначе въехали. Хорошо. Но ведь это еще не значит, что нам позволят жить в Риге продолжительно или постоянно. Как мы будем продлять наше право жительства? Тьма! Ничего не знаю.

3) Допустим, мы как-то продлили наше право на пребывание в Риге. Хорошо. Но ведь *работать-то* нам не дадут! Тьма! Школу-то театральную открыть не дадут! *Педагогической* деятельностью тоже заняться нельзя! Тьма!

4) Что Вы скажете по поводу такого рассуждения: надо бы въехать не по собственной инициативе, а *по приглашению* со стороны *латвийских* граждан. Нужно, например, приехать ставить *латвийские* спектакли. Это будет совсем другая картина. Надо, чтобы *пригласили* меня. Но как сделать, чтобы пригласили? Надо пустить в соответствующих кругах слух, что я свободен и могу поработать в латвийском театре как режиссер. Если это хорошо подать, то латвийский театр может *сам* пригласить меня, и тогда, думается мне, вопрос с правом жительства станет легче. Но для трех моих он все же остается в тумане. Подумайте об этом, дорогой Альфред Германович, и если найдете это соображение стоящим, то попытайтесь надоумить кого следует о моей режиссуре.

5) А что, если мы откроем *латвийскую театральную школу* с русским (и немецким?) отделением? Не может ли это спасти положение в смысле въезда других как педагогического персонала? Тут опять надо, чтобы латвийские театральные, а может быть, правительственные круги были умело инспирированы и захотели *пригласить*.

Вот это ГЛАВНЫЕ вопросы, без которых остальные не имеют смысла. И я прошу Вас *очень*, ответьте на них в первую голову и по возможности обстоятельно и на основании компетентных суждений.

Теперь позвольте задать вам и второстепенные вопросы. В случае [если] решатся благополучно вопросы первого порядка, то Вы уже будете иметь и все прочие вопросы.

6) Можно ли (легко? трудно? совсем нельзя?) найти помещение для школы? В нем должны быть, например: а) два *больших* зала, одно для оборудования школьной сцены и для публики, другая зала — фойе, b) две комнаты поменьше,

с) две комнаты для частного моего жилья при школе. Это *например*.

7) Разрешается ли законом (или домовладельцем?) использование и оборудование частной квартиры под театральное (школьное) помещение? (Постройка подобия сцены, электрическая проводка и пр.) Разрешается ли в пожарном отношении в таком помещении собирать большое количество народа? От кого может зависеть такое разрешение?

8) Какова может быть цена такой примерно квартиры?

9) Имеют ли тенденцию жилищные цены повышаться?

10) На сколько времени надо заключать контракт, нанимая такую большую квартиру? (Тот же вопрос и о маленькой квартире.)

11) Сколько может стоить квартира для жилья из двух-трех комнат?

12) Дорожает ли жизнь *в самой Риге?*

13) Имеет ли смысл вести школу *летом?*

14) Какую плату можно брать с учеников?

15) Думаете ли Вы (зная имеющиеся там школы), что найдется достаточное количество *действительно одаренной* молодежи, ради которой стоило бы работать? Это очень важно для меня. Мне думается, что Вы можете иметь некоторое, хотя бы и смутное *предчувствие* этого.

16) Существуют ли налоги на школу? Какие?

17) Осветите вопрос возможных взаимоотношений с Русской драмой в случае организации нами школы. Встанет ли она во враждебную позицию? Что вредного может она сделать? Как предупредить враждебные действия Русской драмы, если таковые будут?

18) Кто еще может оказаться врагом нашей школы и деятельности в Риге?

19) Как найти полезных друзей, могущих помочь строительству и даже, если надо, спасти наше школьное предприятие от врагов? Кроме видных латышей, которые будут учиться в школе.

20) Каково вообще сейчас отношение к русским? Стоит ли пытаться начинать серьезную школьную работу *русскому* человеку *сейчас?*

Я кончаю вопросы, ибо Вы поняли, конечно, что меня занимает, и, может быть, сами добавите ряд соображений, которые мне, живущему здесь, даже и в голову прийти не могут.

Прошу Вас очень, дорогой Альфред Германович, узнавая то или иное, не говорите о затее школы никому. А то мы соберем тучи и слухи около этого дела и заранее себе все испортим. Вообще Ваш такт и чутье — да будут гарантией

успеха. Простите меня за длинное письмо и не сердитесь за просьбу. Но больше не к кому обратиться.

Считаю первые пять вопросов СПЕШНЫМИ И ОСНОВНЫМИ. Ответьте на них в первую очередь. Очень буду благодарен и жду с нетерпением.

Радуюсь, что Вы продолжаете работать в области Вашего ремесла, и желаю успеха. Хорошо иметь две профессии[2].

Ваш *Мих. Чехов.*

Ксения Карловна Вам очень кланяется.

Жду с нетерпением ответа и жму руку. Мой адрес: 3 Square Lamartine, Paris 16, chez M. Boner.

Если письмо нескладно написано, то это от спешки. Завтра утром (сейчас ночь), оно должно уйти к Вам экспрессом.

Вообще, дорогой Фредди, чем больше и подробнее Вы напишете *от себя* касательно настроений, возможностей, невозможностей, кризиса и пр., пр., тем лучше!

Дебуру, конечно, ничего пока не надо говорить.

Мадемуазель Boner кланяется Вам и благодарит за поклон.

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.3.35, л. 4—7 об.).

[1] В это время Чехов вел переговоры с администрацией рижского Театра русской драмы о своей работе в Латвии.

[2] Бергстрем изучал парикмахерское дело.

128 А. Г. Бергстрему

25.I.1932.
Paris

Дорогой Альфред Германович!

Еще раз спасибо Вам за Ваши письма! Вы очень многое разъяснили мне. Беспокоит меня вопрос о школе, но его, очевидно, придется умно и осторожно проводить на месте.

От латвийского театра я до сих пор приглашения не получал. Что бы это могло значить? Уж не раздумали ли они? Не хотелось бы соглашаться на невыгодные условия Гришина. Может быть, Вам что-нибудь уже известно о латвийском театре? Сообщите тогда, пожалуйста, дорогой Альфред Германович.

Как проходят гастроли Папазяна? Как художественный и материальный успех?

Крепко жму руку и благодарю очень.

Ваш *Мих. Чехов.*

Ксения Карловна кланяется Вам очень.

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.3.35, л. 8 и об.).

129 **А. Г. Бергстрему**

[Не позднее 28 февраля 1932 г. Париж]

Дорогой Альфред Германович!

С Гришиным я покончил. Скоро надеюсь быть в Риге[1]. Тогда поговорим. Еще раз спасибо за помощь и советы. Очень буду рад увидеть Вас.

Искренне Ваш *Мих. Чехов.*

Приглашение из латвийского театра получил! Merci!

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.3.35, л. 9).

[1] Чехов переехал в Ригу 28 февраля 1932 г.

130 **В. В. Соловьевой и А. М. Жилинскому**

13/XI—32. Рига

Дорогой, милый Андрюша и Ветруся со чадами!

Дай Вам Господи не только личной радости, но и крепкой объективной ПОБЕДЫ![1]

Я верю и хочу, хочу, хочу, чтобы правда победила.

С Вашим терпением, волей и ясным ви́дением цели Вы можете победить.

Я с Вами всей душой, всем чувством, мыслью и волей.

Дай Господи.

Ваш всегда *Мих.*

Каждого ребятенка целую лично и отдельно! Спасибо им за память и внимание!

Публикуется по подлиннику (ИЯЛ. 51.530).

[1] Речь идет о забастовке молодых актеров (так называемых сотрудников) Литовского государственного театра. Протестуя против театральной рутины и неудовлетворительных условий труда, они 3 ноября 1932 г. не вышли на спектакль «Гамлет». Это было первым открытым проявлением конфликта, который назревал давно. Жилинский, хотя и был директором театра, поддерживал требования молодых актеров.

131 **В. Э. Мейерхольду**

Kaunas. L. V. Teatris или Riga, Merkela iela, 21. 13.2.33.

Дорогой, дорогой, дорогой Всеволод Эмильевич!

Долгое молчание мое — не простое невежество. Верьте мне и простите, и Вы, и глубокоуважаемая, дорогая Зина-

ида Николаевна! Зинаиде Николаевне за приписки в письме Вашем — спасибо большое, большое. Письму Вашему, зову Вашему был очень обрадован (и даже тихонько, для себя, в глубине души — возгордился)[1].

Всеволод Эмильевич, Вы ведь знаете, как я «впиваюсь» в Ваше искусство... (Так же «впиваюсь» я и в искусство Бориса Николаевича[2].) Вы знаете это давно и, конечно, не заподозрите, что причины художественные не пускают пока меня к Вам.

Меня не пускают вещи и обстоятельства, собственно, мелкого свойства. Но когда много мелкого, житейского, то это уже нечто. Да Вам и неинтересно было бы знать, что за мелочи держат меня пока здесь. Ну вот одна из них, например.

Я затеял в Париже театр, и так пере-новшествовал, что пере-пугал зрителей всякого рода. Зрители обиделись, ничего не поняв (а понять было, пожалуй, и трудновато — уж очень я навалился сразу),— «покрыли» меня с головой, быстро съели и стали еще крепче в своих убеждениях[3]. Меня они, правда, не переубедили (доводов-то у них и не было никаких), но возможности выплатить долги — они меня лишили*. Вот я теперь и выплачиваю. Это одна из мелочей. Другие — и того менее интересны.

Словом, дорогой Всеволод Эмильевич и дорогая Зинаида Николаевна, пусть пройдет еще время. Придется так. Вас же благодарю горячо, от всего сердца. И так ценю, как может ценить «впившийся»!

Литовский пианист Дварёнас рассказывал мне о Зинаиде Николаевне, о ее ролях и поражался метаморфозам! Говорил о «впечатлениях», о Ваших работах — а я молчал, будто не знаю, и чудно получилось: как будто у Вас побывал, повидал!

У меня радость случилась вчера: после долгих и безуспешных поисков «Масок» — получил их вчера[5]. И только прочел первые строки — расхохотался. Почему? Извините — как Яша в «Вишневом саде» — от удовольствия. И начал читать с начала и утонул, захлебнулся в восторге! Читаю медленно, медленно и заметил: читаю как будто не себе, а кому-то. И, наверное, это не потому только, что я — актер. Нет, тут в природе искусства Бориса

---

* Должен я одной чудесной девушке в Париже и одной почтенной даме в Германии[4]. Обе эти иностранки очень любят наше русское искусство и с большой сердечностью отнеслись к моим начинаниям. Тем более — значит! *(Примеч. Чехова.)*

Николаевича заложена объединяющая многих действенность. Ритмы и звуки Бориса Николаевича как цирковая арена: много народа требуется. Существо само — таково! И вот всегда, когда я читаю Бориса Николаевича, чувствую: подражать — невозможно. Иначе писать — не стоит. Как же быть-то? (Писателям, разумеется.) По отношению к Вам, Всеволод Эмильевич, чувствую — подражать (то есть в глубине, в существе) — нужно!

В чем тут дело — не пойму. Может быть, тут специальность говорит?

Извините за случайные рассуждения. Кончаю.

Крепко, с благодарностью жму Вашу руку и обе руки Зинаиды Николаевны.

Будьте здоровы.

Ваш всегда *Мих. Чехов*

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 998.1.2582, л. 11 — 12). Впервые — в кн.: В. Э. Мейерхольд. Переписка, с. 324 — 325.

[1] По-видимому, Мейерхольд повторил приглашение Чехова в свой театр.

[2] Б. Н. Бугаев — Андрей Белый.

[3] Речь идет о спектакле «Дворец пробуждается», поставленном Чеховым на сцене театра «Авеню» в Париже в ноябре 1931 г. В этой постановке Чехов искал новые формы выразительности, отведя тексту минимальную роль, заменив его пантомимой и музыкой. Спектакль не был понят зрителями и имел в основном резко отрицательную прессу.

[4] Имеются в виду Ж. Бонер и М. Моргенштерн.

[5] «Маски» — третья часть романа Белого «Москва» (М., ГИХЛ, 1932).

132 М. В. Добужинскому

12.8.33.
[Рига]

Дорогой, любимый, любимый Мстислав Валерьянович!

Как я рад, что наконец имею от Вас весточку! Но так как скоро мы уж увидимся [1], то пока изложу только самую суть.

Национальная опера поручила мне вполне официально запросить Вас, согласны ли Вы поставить в Риге (со мной) приблизительно в октябре — ноябре «Волшебную флейту» Моцарта? Директор Оперы Рейтер ждет Вашего ответа, однако я известил его, что Вас, по-видимому, нет в Kaunas.

Если Вы, дорогой Мстислав Валерьянович, не имеете особых причин, заставляющих Вас колебаться, то было бы очень хорошо, если бы Вы дали знать г-ну Т. Рейтеру

о Вашем согласии, пока я еще здесь. Может быть, он найдет нужным передать Вам что-нибудь через меня. Он, собственно, поручил уже мне начать с Вами (в случае Вашего согласия) хотя бы письменное обсуждение плана постановки, но мы с Вами на днях лучше уж лично поговорим об этом. Я привезу исправленную (искаженную) мною оперу, и если Вы согласны — с помощью божией начнем. О, как бы я хотел, чтобы Вы *не* отказались!

Мой сердечный привет Вашей глубокоуважаемой супруге [2] и сыночку [3], если он около Вас.

Ужинать у Вас — честное слово, не буду! Приду сытый! Верите?

Ваш, Вас горячо любящий, но бездарный ученик [4]

Мих. Чехов.

Если будете писать или телеграфировать Рейтеру, то адресуйте в Национальную оперу.

Я в восторге, что декорации «Ревизора» уже в работе [5].

Публикуется по подлиннику (РБ, 30.2.97).

[1] В конце августа Чехов выехал в Каунас для работы над спектаклем «Ревизор» в Литовском государственном театре.

[2] Е. О. Добужинская.

[3] Р. М. Добужинский.

[4] Чехов брал у Добужинского уроки рисования.

[5] Добужинский работал над оформлением к «Ревизору» в Литовском государственном театре.

133 М. В. Добужинскому

[Сентябрь — октябрь 1933 г. Рига]
Спешно.

Дорогой, любимый Мстислав Валерьянович!

Только теперь решаюсь я сесть за стол и написать Вам эти строки! Я мучился ужасно, но решил *молчать*, что бы Вы об этом ни подумали! Другого выхода у меня не было.

Когда я приехал в Ригу [1], то застал здесь травлю против Вас (и меня) [2]. История принимала все более и более неприятные формы. Дело могло кончиться самым неожиданным образом как для Вас, так и для меня. Я хотел писать Вам об этом тотчас же, но увидел, что от меня и от Вас это тщательно скрывают, надеясь все ликвидировать. Сегодня первый проблеск надежды: Либерт просил Громова

передать мне, *с тем чтобы я сообщил об этом и Вам,* что те группы художников, которые подняли бунт,—*успокоились.* Что общественного скандала, как ожидалось, не будет. Могут быть, конечно, отдельные выступления (так говорит Либерт), но за это никто отвечать не может. Надеюсь, что Рейтер должен теперь написать Вам о дне Вашего приезда.

Еще раз прошу Вас, дорогой, горячо любимый Мстислав Валерьянович, поймите мое молчание как должно. Я был совершенно подавлен, оскорблен и угнетен. И сейчас пишу Вам только потому, что Либерт просил сделать это.

Спешу отправить это письмо. Хоть открыточку пришлите с извещением, что это письмо дошло до Вас!

Мой самый горячий привет Елизавете Осиповне.

И всему семейству — кланяюсь.

Ваш взволнованный *Мандогус*[3].

Публикуется по подлиннику (РБ, 30.2.97). Датируется по сопоставлению с п. 136.

[1] Чехов возвратился из поездки в Каунас.

[2] Речь идет, по-видимому, о конфликте с частью националистически настроенных работников латышского театра.

[3] Чехов не раз использует понравившееся ему литовское слово (он пишет его неправильно) «мандагус» (вежливый), придавая ему произвольный смысл.

134 А. М. Жилинскому

4.X.33.
[Рига]

Дражайший Сирах!

Спасибо Вам за письмо с описанием судьбы «Ревизора»[1]. Я очень радуюсь, что его не замолчали! Может быть, что-нибудь до кого-нибудь дойдет, и это будет хорошо. То, что сказала Верочка о «Ревизоре», и то, что она хочет смотреть его в третий раз,—для меня самая большая награда. Я, Абрамчик, отнюдь не думаю, что я действительно сделал что-то хорошее или вроде того,—нет и нет. Я просто поработал и рад, если несколько душ отозвалось. А Верочкина душа—стоит целого города с пригородами и окрестностями! Felun ей!

Посылаю в Ваше распоряжение первое послание[2]. Если оно пригодится—буду очень радоваться и постараюсь смастерить второе! Если у ребят будут вопросы—очень будет хорошо (под вопросами я разумею из практической нужды возникшие неясности!).

Если Вы найдете, что послание в каком-нибудь отношении не соответствует запросам Ваших питомцев,— сообщите, и я буду стараться писать в соответствии с потребностями.

Как Ваша работа? Как ревизорские ребята? А я к ним здорово привязался. Даубарайте[3] — молодчина. А Верочка ее приемлет? Если есть еще что-нибудь интересное в связи с судьбой «Ревизора» — черкните при случае.

Кланяюсь: молодым, старым и их руководителю с супругой и Мусенькой.

Как моя самосерька? Кто живет в *моей* (увы!) комнате? Пусть он закрывает дверь, а то войдет Бай и самосеречке будет плохо. Я видел во сне, что пришел к Вам, а Верочка говорит, что самосерька скончалась (тьфу, тьфу, тьфу...), и приготовила мне в утешение другую птицу: побольше, со страшным загнутым клювом, сильную этакую, серую. Птица эта ела с жадностью вату, которую я закладываю в папиросы. К чему бы это все?

Всегда Ваш *Исих*.

Просьба: пусть послание принадлежит *только* Вашим птенцам и не выходит за пределы их группы. А если, не дай бог, они вздумают разойтись, то возьмите послание и спрячьте его.

А почему бы Вам, Абраша, не связать Вашего молодого дела с именем Чурлёниса?

Сирах, дорогой, вспомните мою большую просьбу об устройстве г-на Кульпа (из Гос. банка) на хорошее место на «Ревизора». Мне это очень важно.

Будете ли крестить Германа Захаркина?[4] А стоит!

Публикуется по подлиннику (ИЯЛ, 51.522).

[1] Речь идет о чеховской постановке «Ревизора» в Литовском государственном театре.

[2] Имеются в виду письма о технике актера, которые Чехов обещал посылать группе молодых актеров театра. Известно одно такое письмо — Коллективу студии Литовского государственного театра (см. наст. изд., т. 2).

[3] Т. Даубарайте в «Ревизоре» играла Марью Антоновну.

[4] Г. Захарьин.

135 В. В. Соловьевой

5.X.33.
[Рига]

Веруся милая, хорошая!

Только что получил твое письмо от 3-го. Дорогуша, о захарьинском № я слышал одним ухом[1]. Теперь

поинтересуюсь подробнее. Я вовсе не *пренебрегаю* Вашей группой, даже и мысли нет об этом, пока что действительно нет времени. С оперой работа должна затянуться до конца ноября[2]. А Национальный театр еще не дал своих сроков[3]. Вот в чем суть-то. Но ведь ты сама знаешь, как эти дела всегда могут измениться. Про «Дядю Ваню» я слышал[4]. Что же, Лан теперь с вами?[5] А Вафля — Кременецкий? Интересуюсь составом.

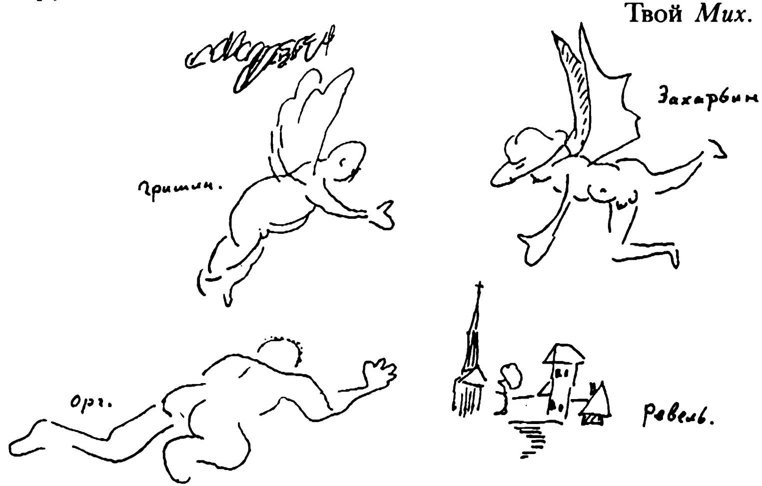
Ксеня еще не приехала. Приедет — непременно напишет.

Насчет «Шейлока» — я посмеялся! Представь: при встрече с Гришиным перекинулись о том, что жаль, мол, что нельзя в наши дни играть евреев на сцене, например, Шейлока. И вот ты уже знаешь об этом, да еще в обратном смысле! Как это делается, что так быстро летят слухи, да еще в искаженном виде?! Похохотал!

Что ты называешь «не стоит развиваться на мелочи»? На какие «мелочи»?

Целую тебя усердеченно.
Андрею поклон земной.
Мусеньку... четыре раза.
Веруся!

Твой *Мих*.



Публикуется по подлиннику (ИЯЛ, 51.530). На полях письма помета: «Верочке».

[1] О чем здесь идет речь, установить не удалось.

[2] Осенью 1933 г. Чехов должен был работать в латвийской Наци-

ональной опере над «Волшебной флейтой» Моцарта. Спектакль был отложен, работа над ним не возобновлялась.

[3] Возможно, что Чехов получил предложение поставить в латвийском Национальном театре «Короля Лира».

[4] Театр молодых предполагал поставить «Дядю Ваню», но спектакль не был осуществлен.

[5] Г. Лан, театральный антрепренер, помог Театру молодых получить для работы здание Народного дома.

136 М. В. Добужинскому

23.X.33.
Riga

Дорогой, любимый Мстислав Валерьянович!

Снова Вы разрешаете мое молчание! Да, «Флейту» — отложили. Почему? Не знаю. Но: *отложили*, а не отменили — это *уже* хорошо!

Прочитал с огорчением комментарий «Сегодня» к Вашей статье [1]. Почему эта газета называется «Сегодня»? Ее следовало бы просто назвать (извините): «Сволочной листок». Не посылайте туда ничего больше, Мстислав Валерьянович. Эта неблагодарная компания сумеет обидеть и Вас, если представится к тому случай.

Дорогой Мстислав Валерьянович, скажите мне, не произойдет ли каких перемен и в Вашей жизни в связи с уходом Жилинского? [2]

А приняли ли Вы место директора Академии? [3]

А как Ваши литовские познания? Kalbesite? * Aš ni gu-gu!

Как подумаю, что не есть мне больше у Елизаветы Осиповны рассольничка да бифштексиков, покрытых рисом, да бутербродиков, намазанных чем-то непостижимым, из тюбика извлеченным, как подумаю, что не лежать мне на Вашем диванчике да не греться у голландских печек — так делается мне грустно! Чувствую: мандогус мне приходит! Что же делать?!

Поклон глубокий и сердечный Елизавете Осиповне от вечно благодарного.

Вашему сыночку и его супруге мой душевный привет.

И племянничку Вашему кланяюсь.

Будьте здоровы и счастливы. Не забывайте меня.

Ваш всегда *М. Чехов.*

Жена моя и Громовы кланяются Вам очень.

---

* Можете говорить? *(литовск.)*.

Публикуется по подлиннику (РБ, 30.2.97).

[1] Статье Добужинского «О постановке М. Чеховым «Ревизора» в Каунасе» («Сегодня», 1933, 16 окт.) был предпослан комментарий от редакции: «Как уже сообщалось, постановка эта вызвала своей утрированностью много нареканий и упреков по адресу Чехова. Известный художник М. В. Добужинский прислал нам статью, в которой, не оправдывая трактовки «Ревизора» Чеховым, высказывает ряд интересных мыслей по поводу гоголевской комедии».

[2] Предполагался уход Жилинского с поста директора Государственного театра.

[3] Добужинский преподавал в Государственной художественной школе. Сведений о его работе в должности директора Академии не имеется.

137 М. В. Добужинскому

11.XI.33.
Рига

Дорогой и любимый Мстислав Валерьянович!

Давно не писал Вам. Не знаю, получили ли Вы мое последнее письмо, где я сообщал Вам о том, что «Флейту» нашу отложили. Теперь я уже в «Парсифале»[1] и... увы, без Вас! Но перспективы все же связаны с Вами, с «Флейтой». С «Парсифалем» мне несколько трудней, ибо я ни в какой мере не был готов к постановке. Надеюсь на грандиозность самой вещи. Сегодня имел я первую беседу с Либертом. Как я хочу, чтобы у нас получился контакт с ним — ведь так я избалован Вами, любимый, дорогой Мстислав Валерьянович!

Мне ужасно, сердечно хочется знать о Вас, о Вашей жизни, работе. Не произошло ли в Вашей жизни каких-нибудь перемен в связи с уходом Андрея Матвеича (я уже спрашивал об этом в прошлом письме)? Ведь я ничего о Вас сейчас не знаю. Как Ваши мысли о Париже? Собираетесь? Думаете? Хотите? Или решили остаться в Ковно? А Академию возьмете под свое начало? Есть ли у Вас студия?

Я было решил по просьбе одного издательства написать маленькую книжечку (даже брошюрку)[2] и начал уже писать, но «Парсифаль» отнял у меня время, и я пока еще как-то раздвоен: и книжечку хочется дописать и к постановке надо готовиться. Как-нибудь разберусь.

Ужасно я боюсь за судьбу молодежи Андрея Матвеевича. Ведь столько у него врагов. Да и вообще народ, окружающий театр, не очень добр и сердечен. Это по всему свету

так, и очень это больно. Где-то в глубине души мечтаю и я о молодежи, но нет ни ее, ни средств на нее. Мечты не осуществятся никогда.

Пожалуйста, дорогой Мстислав Валерьянович, поклонитесь от меня сердечно Елизавете Осиповне и Вашему сыночку с супругой. Хотел бы посидеть у Вас уютно вечерком.

Ваш всегда *Мих. Чехов.*

Наши все Вам очень кланяются.

Публикуется по подлиннику (РБ, 30.2.97).

[1] Чехов ставил в латвийской Национальной опере «Парсифаля» Р. Вагнера.

[2] О каком издательстве и какой «книжечке» идет речь, установить не удалось.

138 В. В. Соловьевой и А. М. Жилинскому

[*Не ранее 14 ноября 1933 г. Рига*]

Милые, дорогие мои Ветруся и Абраћатчик!

Жду, жду обещанного Верочкой письма от Арончика — и не дождусь! Терпение мое лопнуло, и я жажду знать, дорогие мои:

1) Как обстоит матерьяльный вопрос с чудной молодежью после спектакля?

2) Каково *теперь* отношение общества к молодежи?

3) Каково отношение правительства и прессы?

4) Каковы отношения с театром?[1] Вредит ли он?

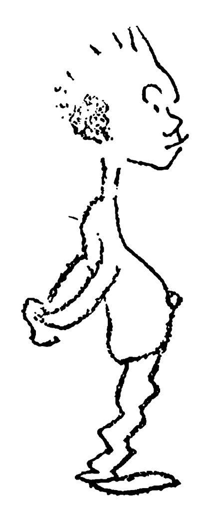
5) Продолжаются ли спектакли и есть ли сборы?

6) Отношение самого Зоила[2] к своей молодежи?

Вот это основные беспокоящие меня вопросы. Дай бог, чтобы Ааронова молчание не было плохим знаком. Я весь душой своей с вашей молодежью. Ветруся, сядь в уборной уютненько и напиши мне хотя бы ответы на мои вопросы. А что сверх того — за все буду несказанно благодарен.

Я. Карклинь в восторге от спектакля. Я счастлив. Но беспокоюсь обо многом, зная, какие волкодавы ходят по театральным улицам Ковно!

Ветруся, за «Балладину»[3] спасибо, целую тебя в... Нужна ли она тебе сейчас? Когда будет нужна? Здоровье как твое, Агасферово и Мусенькино?



Что делает мой орел?

А Бай?

Ну хоть словечко напиши! Ведь нельзя же человеку так уж совсем не знать о жизни, быте, судьбе и прочем тех людей, которых любишь!

Фер-то, фер-то кё? *[4]

Будете ли жить на горе или в городе?

Ну же, отвечайте! Боже ты мой, какие вы молчаливые! Что? Перестаньте!

У меня даже уши покраснели от напряженного желания знать о вас все, все, все!

Ваш *Лазарь*.

Рахиль кланяется очень!

Публикуется по подлиннику (ИЯЛ, 51.256). Датируется на основании упоминаемого в письме спектакля (это была «Хижина дяди Тома» по Г. Бичер-Стоу), которым 14 ноября 1933 г. открылся Театр молодых.

[1] Организовав Театр молодых, Жилинский ушел из Государственного театра.

[2] Так, очевидно, Чехов называет здесь Жилинского.

[3] «Балладина» Ю. Словацкого предполагалась к постановке в Театре молодых.

[4] Цитата из рассказа Тэффи «Кё фер?».

139 В. В. Соловьевой

[*Не ранее 1 декабря 1933 г. Рига*]

Милая, дорогая моя Ветруся!

Спасибо тебе за письмо. Ты такая трогательная и чудная — я тебя люблю и не скрываю этого даже от самого Абрагама!

Насчет смерти Леночки Федоровой [1] я слышал уже раньше, но не знаю о причине смерти. Не знаешь ли ты? А были ли у нее близкие? Кто? Вспоминаю, как Абрам изображал ее чмоканья в «Каликах» [2]. Прости — но смешно. Мусю надо не только выдать замуж, но просто-таки положить замуж! Скорей, скорей! Очень радуюсь, Ветруся, что так

* Que fair? — Что делать? (искаж. *франц.*).

хорошо обстоит дело с «Дядей Ваней». Я думаю, что ты теперь вся поглощена молодежью. Вот уж дай-то бог им удачи! Я вполне объективно радуюсь их и Вашей с Абрамом «молодецкой» радостью. Спасение в молодежи. Дай бог. Они героичны, и если Вы с ними будете — победа на их стороне (поблагодари их за коллективное письмо). Пиши о планах, намерениях и новых обстоятельствах в связи с уходом Андрюши из театра.

Целую тебя нежно. Прости за непочтовую бумагу.

Андрюше — сердечно кланяюсь.

Мусеньку... четыре раза.

Твой всегда *Миздра*.

Как самосеречка? Не забывай ее.

Кланяйся Хмаре, дорогому *моему* (не Мусиному) Володечке[3], Фредди[4] и в особенности горячо целуй в лопатки и бедра Захаркина.

Краткость послания объясняется спешкой житейской.

Felun, felun, dorogaja moja Vetra.

Публикуется по подлиннику (ИЯЛ, 51.529). Датируется по времени ухода Жилинского с поста директора Литовского государственного театра, который официально произошел 1 декабря 1933 г.

[1] Е. П. Федорова актриса МХАТ 2-го.

[2] В спектакле «Калики перехожие» В. М. Волькенштейна Е. П. Федорова играла роль Настасьи.

[3] Очевидно, В. Бастунов, муж М. А. Ждановой.

[4] Фредди — А. Г. Бергстрем.

140 В. В. Соловьевой и А. М. Жилинскому

[Не ранее 13 декабря 1933 г. Рига]

Дорогие мои Саррочка и Аарончик!

Что значит мое письмо? Ничего, кроме того, что я Вас очень люблю, думаю о Вас. Ах, дорогие, бодливой корове... и т. д. Корова — это aš, и если бы были мне даны рога, то уж, извиняюсь, я бы боднул кого-нибудь за моих дорогих Саррочку и Лазаря Семеновича! Но, дорогой Семенчик, как бы я хотел знать вашу жизнь, как и когда встаете? Что делаете? Когда ложитесь? [...] Неужели не увижу вас долго? Вы мои милые, милые, хорошие!

Будьте же здоровы!

Ваш всегда *Перельман*.

Моя Розочка кланяется вас.

А Муся? Поклонитесь ей, пожалуйста.

Читали, что Иван — директор МХАТ 2?.. Он взял псевдоним: Таран-Берсенев-Вышибальский.

Публикуется по подлиннику (ИЯЛ, 51.540). Датируется по упоминанию о назначении И. Н. Берсенева директором МХАТ 2-го, которое произошло 13 декабря 1933 г.

141 В. В. Соловьевой и А. М. Жилинскому

[Не ранее 20 марта 1934 г. Рига]

Дорогие: Андрюша и Верочка!

Не только по скотству натуры молчал столько времени, но и по причинам житейски-калейдоскопическим. Простите же, дорогие! Абрахам, как Ваше здоровье? Кушаете все? Пиёте? Лечитесь? Что? Какие планы, цели? Что удается, что нет? Карклиню сказал, но мое мнение таково: безнадежно![1] Дай бог, чтобы я ошибся.

Веруся! Я обнимаю тебя душой и телом. Спасибо за письмо к премьере![2]

Абрамчик, прочтите *прилагаемое* письмо к Вашим птенцам и передайте им, если найдете это уместным.

Верочка, попроси Абрама передать письмо молодежи, если он найдет это удобным и нужным. Обнимаю тебя душой и телом.

Верун! Черкни когда-нибудь строчку — я очень люблю твои письма. Пиши о себе, Абрахаме, молодежи. Пиши о судьбе Муси.

Ах, миновала меня самосерька! И жаль, и рад, ибо нельзя ей по закону [...] общественный пансион. Но люблю я самосерьку нежно и обнимаю ее душой и телом.

«Парсифаль» прошел лучше, чем я думал, но это чистое чудо: я ничего не делал и сделать не мог. Но это и не важно в опере — там, если не ошибаюсь, самое важное — музыка и пение. Когда я послушал «Парсифаля» как чистый и невинный зритель, то понял — какая красотища в ём! И еще пойду и буду слушать! Веруся, обнимаю тебя душой и телом и желаю радостей и всего, что устроило бы тебя, Абрахама и молодежь!

Предвкушаю твой ласково-ехидный глаз, за которым последует нежный «поксон» или что-нибудь подобненькое!

О, Ветруся, дуся, ся!

Ты прекрасна, как *бабочка* (в переносном смысле). Скоро узнаю все: и как самосерька, и как Бай и Форд и пр. и др.! 30-го выеду[3] — и вот ОН — я!

Твой любимый!

Поклон Абраму.
Ксения кланяется. [...]
Прощай, моя дорогая.

Твой *Мих*.

Мусе — поклон.
Ксения очень всем кланяется.

Калеб Джон

в 1933 г.





— Малютка: достаточно взглянуть на дорогую крошку!..

Публикуется по подлиннику (ИЯЛ, 51. 530). Датируется по прилагаемому письму Театру молодых от 20 марта 1934 г.

[1] По-видимому, Чехов советовался с Я. Карклинем о возможности работы Жилинского в Риге. Театр молодых в это время испытывал организационные и материальные трудности, и Жилинский вернулся в Литовский государственный театр режиссером, продолжая работать и в Театре молодых.

[2] Речь идет о премьере оперы «Парсифаль» Р. Вагнера, которая состоялась в латвийской Национальной опере 14 марта 1934 г.

[3] В Каунас.

20.3.1934.
Riga

Дорогие, милые, чудесные детки и братишки нашего любимого Андрея Матвеевича!

За Ваше внимание и память — благодарю вас сердечно и крепко жму ваши лапки! (Сколько их теперь?) Я очень виноват перед вами — мне давно следовало ответить вам, но было трудно: дела, спешка жизни, болезнь, постановка и т. д. Вы меня, пожалуйста, простите. Верьте мне, несмотря на то, что нас разделяет многое, я все же люблю вас, вашу энергию, вашу художественную и человеческую силу, ваши цели и ваше терпение. Если позволите быть совсем откровенным — я завидую вам. В вашей внешне тяжелой судьбе столько внутреннего, настоящего, не отвлеченного, конкретного СВЕТА![1] Разве это не так? И важно не только то, что свет этот есть у вас,— важно еще и то, что вы умеете бороться за него с конкретными, грубыми земными трудностями!

Виноват я перед вами и в том, что после первого моего письма о театре — умолк! Но тут есть причины особого рода, а именно: я начал писать вам о ритме и, к ужасу моему, тема стала расти и я не мог остановиться. Письмо стало принимать размеры брошюры, а потом и книжки! Придя в отчаяние и поняв, что я пишу о ритме в связи с другими вопросами театра, я изменил весь первоначальный план — и... совсем запутался! Теперь я не рискую даже подойти к массе написанных мною листов. Кроме того, я прочел за это время несколько интересных исследований о ритме и, на счастье, заболел! Это выручило меня. Что я буду теперь делать с темой о ритме — не знаю! Писать — не хочу. (Спросите Веру Васильевну и Андрея Матвеевича, как они сердились на меня за то, что я просидел у них в доме стул перед письменным столом. Правда, Андрей Матвеевич утверждал, что я просидел не один только стул, но этого доказать невозможно.) Итак — писать не хочу. Почему? Потому что это не мое дело. Я не умею писать: выходит или очень строго, отвлеченно и сухо, или поэтически размазанно и неубедительно. Я могу (и хочу) *практически* передать живым людям живой материал, накопившийся в душе моей. Материал поистине чудесный, но кому, когда и как передать его? Вот вопрос, мучающий меня! Я не ропщу, потому что верю в справедливость Судьбы, не ропщу, но горюю и страдаю очень: вот, например, я здесь — вы там. Вы работаете, боретесь, отдаете работе свои жизни (уж

здоровье-то, наверное, отдаете)... а я, собственно, так близко от вас живущий, ничем не могу помочь вам! Вот и горюю. Что делать — не знаю. Кстати, заметьте, как удивительно устроено в наши дни: для тех, кто несет в жизнь *конкретные идеалы*, нет на Земле двух вещей: нет *времени* и нет *пространства!* Разве это не удивительно? Разве это...? Если бы мы с вами захотели поставить фарс с голыми герлс, то и время «случайно» нашлось бы и пространство (уж о деньгах и говорить нечего). Зачем фарс - нет, если бы мы просто сказали: мы не хотим ничего, кроме честного служения старому, выцветшему, безвкусному театральному искусству. Мы отказываемся от идеалов и идем по стопам наших старших товарищей по театру —

что было бы?
«Случайно» появились бы
Время,
Пространство
(и деньги).

Занятно! И очень!

Мои дорогие друзья!

Все же надеюсь когда-нибудь передать в ваше распоряжение то, что узнал о тайнах нашего искусства. В трех конвертах собирался я передать вам свои домыслы: конверт I — «Атмосфера», конверт II — «Идея», конверт III — «Ритм» [2]. (Последний конверт, по-моему, есть золотой ключ, отпирающий врата в наше театральное БУДУЩЕЕ!)

Пожалуйста, поклонитесь от меня крепко дорогой Вере Васильевне и дорогому Андрею Матвеевичу.

Всегда ваш — благодарный и любящий *М. Чехов*

Публикуется по подлиннику (МТМ, 2326).

[1] Театр молодых работал в очень тяжелых условиях: не было своего помещения, финансовой поддержки; обострились творческие и личные противоречия внутри коллектива, часть актеров ушла. С нового сезона театр не возобновил своей деятельности.

[2] Судьба этих писем, кроме письма об атмосфере, неизвестна.

143 М. В. Добужинскому

26.3.1934.
Riga

Дорогой, горячо любимый Мстислав Валерьянович! Спасибо Вам большое за открыточку [1]. Очень, очень был рад ей.

Читаю о Вашей выставке и трижды радуюсь! [2] Наконец-то... прозревают!.. Дай Вам бог, Мстислав Валерьянович,

всякого счастья, радости, покоя и всего, всего, что нужно душе Вашей для творчества. Я очень Вас люблю, а в словах выразить не умею.

«Парсифаль» пока, слава богу, посещается хорошо. Но о «Флейте» — ни слова! Что это значит — не знаю. Щадят ли мое здоровье, или...? Посмотрим. Похоже, однако, что в этом году ничего нового, большого затевать в Опере не собираются.

Хотелось бы повидать Вас лично. Послушать Ваше суждение о том о сем. Побывать с Вами в мастерских театра...

Мой сердечный привет Елизавете Осиповне и Вашему чудесному и уважаемому сыночку-двойнику с семейством!

Неужели не увидимся в этом году?

Не собираетесь ли в Ригу?

Не писал ли Вам Рейтер?

Ваш всегда *Мих. Чехов*

Публикуется по подлиннику (РБ, 30.2.97).

[1] Возможно, Чехов имеет в виду пейзаж Добужинского в формате открытки, который хранится в ЦГАЛИ в фонде Чехова (2316.2.69).

[2] Выставка работ Добужинского — пейзажи и зарисовки литовской архитектуры, портреты, графика, эскизы декораций — была открыта в Каунасе с 10 по 25 марта 1934 г. в зале Франко-литовского общества.

144 В. Э. Мейерхольду

23.6.34.
[Рига]

Глубокоуважаемый и дорогой, дорогой Всеволод Эмильевич!

Решаюсь беспокоить Вас — не рассердитесь за это. Дело идет о художественной судьбе близкого и дорогого мне человека — поэтому и решаюсь обратиться к Вам и просить Вас. Мой друг, многолетний спутник в делах театральных — Виктор Алексеевич Громов — возвращается в Москву и везет с собой это мое письмо к Вам. Прежде чем просить Вас о Громове — сообщу Вам вкратце.

В 1918 г. Громов поступил в мою студию. Приблизительно через год я поручил ему вести самостоятельные уроки.

В 1922 г. Громов поступил во МХАТ 2-й. Как характерный актер он сыграл: Актера, Чарли, Стреттона («Потоп»), Кобуса, Дантье («Гибель «Надежды»), Бионделло («Укрощение строптивой»), Морковина («Петербург»), Могиль-

щика («Гамлет») и др. и др. ... В целом ряде постановок (все там же, во МХАТе) был сорежиссером (это я ввел там моду сорежиссерства, может быть, теперь этого уже и нет там).

Затем работал Громов режиссерски и педагогически в московском Пролеткульте, Государственном институте музыкальной драмы, в латышской, белорусской и древнееврейской студиях в Москве; в Театральном институте для кружководов и, кроме того, имел свою собственную экспериментальную студию с рабочей молодежью.

За границей Громов сыграл: Полония, сэра Тоби и целый ряд ролей своего амплуа. Педагогически он проявил себя здесь в целом ряде работ (в Риге, например, в театральной школе и специальном семинарии для актеров он дал более шестисот часов). Больше всего работал Громов здесь режиссерски: «Эрик», «12-я ночь», «Смерть Грозного», «Гамлет», «Село Степанчиково», «Потоп» (все новые самостоятельные варианты). В Литве создал интересный спектакль из старинной древнееврейской легенды «Мигдал оз». Наконец, на сцене латвийской Национальной оперы он поставил «Корневильские колокола» и «Сильву».

Дорогой Всеволод Эмильевич, сообщив Вам кратко все деяния Громова на театре, позволю себе просить Вас: возьмите его под свое покровительство, примите его в кадр своих со-ратников; Громов умеет, хочет, может и любит *учиться и работать:* два качества, которые Вы, вероятно, очень цените, Всеволод Эмильевич! Он преклоняется перед Вами так же, как и я,— будет служить Вам и Вашим идеям преданно и с любовью. Вы сами увидите его режиссерские, актерские и педагогические дарования и сами найдете им применение, наиболее Вас устраивающее [1].

Мне не хотелось бы, Всеволод Эмильевич, чтобы Вы думали, что я обращаюсь к Вам с обычным рекомендательным письмом — в данном случае это не так, *я с полной ответственностью перед Вами* рекомендую Вам Громова. Я знаю Громова шестнадцать лет и ценю и люблю его как художника, как работника на основании *знания* (шестнадцатилетнего!). Потому и отвечаю за него перед Вами, дорогой Всеволод Эмильевич! Вот и все. Не смею больше беспокоить Вас. Желаю Вам много, много радости в работе. О себе не пишу ничего, ибо Громов, если пожелаете, в двух словах опишет мое существование. Сейчас я занят своей болезнью (сердце) — и это очень неинтересно.

Глубокоуважаемой и очень дорогой Зинаиде Николаевне мои самые сердечные, горячие пожелания! Крепко жму ее ручку!

Всегда Ваш, преданный, любящий *Мих. Чехов*

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 998.1.2582, л. 13—14).
[1] В ГосТИМе Громов работал с 1934 по 1938 г.

145 В. Э. Мейерхольду

12.8.34.
Riga, Merkela iela, 21

Необыкновенный, дорогой Всеволод Эмильевич!

Как я счастлив был получить письмо Ваше! Какое письмо! Какой Вы замечательный, наш Всеволод Эмильевич! Если бы Вы не были «деспотом», то *что* творилось бы вокруг Вас?!??....?? Вот тут-то и разгадка всему! Я за Ваш «деспотизм» всегда был, есть и буду! А когда спектакли Ваши смотрел — всегда различал среди участников: Ваших рабов, создававших толки о деспотизме, и Ваших обожателей, понимателей, прославлятелей — бравших *деспотизм* в кавычки! Итак, я окончательно за «деспотизм» (кавычки беру на себя).

Но дорогой, горячо любимый Всеволод Эмильевич, верьте мне, прошу Вас, говорю серьезно: болезнь действительно, реально существует. Она лишает меня возможности не только играть или режиссировать (чем было я так увлекся в последнее время...), но она не дает мне просто двигаться. Верьте, бывают дни и часы, когда я лежу, как предмет (я имею в виду, предмет благовидный). Очень верю, что надо выбросить все лекарства и начать жить и действовать, верю, несмотря на то, что опыт трижды показал обратное: трижды бросал лекарства и трижды жестоко расплачивался за это. Но верю. Брошу опять все лекарства, однако с маленькой хитростью: поеду сейчас в Италию и там брошу лекарства! Таков мой план. В Италию поеду дней через десять[1]. Таков, как я сейчас, дорогой, любимый Всеволод Эмильевич, я Вам *бесполезен* абсолютно! Я Вас так горячо люблю, так Вам предан, что не позволю себе явиться к Вам в качестве бесполезного предмета (хотя бы и благовидного). (Я знаю случаи, когда болезнь, такая, как у меня, вдруг и внезапно проходила,— и я верю, что так будет и со мной!) Вот мой *вынужденно* отрицательный, вполне обдуманный, горестный для меня ответ Вам, мой дорогой Всеволод Эмильевич! Вы мне, конечно, поверите и поймете меня.

Теперь мне сделалось еще грустнее. Пока не писал Вам — казалось как-то легче и проще, а теперь написал и загрустил. Вот и Константин Сергеевич тоже оказал мне честь своим приглашением, но, увы, и Константину Сергеевичу я должен буду написать скучнейшие слова о болезни. Это очень грустно. Однако — смиряюсь и жду.

Всеволод Эмильевич, если бы я мог сейчас вернуться в Москву, то я непременно спросил бы Вас: почему Вы (равно как и Константин Сергеевич, а также и З. Г. Дальцев, предложивший мне на днях приехать в Москву и служить в Малом театре) упоминаете об особых хлопотах, связанных с моим возвращением? Разве я предан анафеме? Впрочем, я не спрашиваю, хотя и очень интересуюсь этим удивительным совпадением.

Любимый Всеволод Эмильевич! Как мне благодарить Вас за Громова? За него я счастлив безмерно и верю, что он будет служить Вам преданно. Он умен, понимает по-настоящему и серьезному то, что любит, и, следовательно, отдаст все силы на служение Вам. Спасибо Вам большое, большое. Что касается крепостных мужиков, не пожелавших макать, то я при чтении сего места письма Вашего — впал в истерику и в ней пребываю и сейчас. У меня такое чувство, что я купил себе чудесную вещичку и всегда могу поглядеть на нее, полюбоваться и опять спрятать! Пробовал вчера кое-кому рассказать о макателях, но так рано расхохотался сам, что из рассказа ничего не вышло. Значит, рано еще. Это Ваше сочинение, Всеволод Эмильевич?! (...Уже хохочу...)

Мне кажется, что я кое-что уразумел весьма полезное для режиссуры. Уразумение это заставило меня отправиться на книжные рынки в поисках за соответствующей литературой, и вот, к радости моей, нахожу внезапно Вашу книгу! «О театре». К стыду своему, должен сознаться, я не читал ее раньше. Но, Всеволод Эмильевич, как изумительно интересно и волнительно читать о том, что и как Вы представляли себе в 1902 году! Это же целая вечность! Какая у Вас жизнь! Много, много нашел я у Вас слов, подтвердивших мои мысли. А как Вы замечательно об опере пишете! (Я только что поставил «Парсифаля» и очень жалею, что [не] купил Вашу книгу до своей постановки! [2])

Письмо кончаю и благодарю Вас еще раз за себя и за Громова. Письмо Ваше сохраню как большую дорогую ценность и, конечно, не буду слишком эгоистичен — оно не может принадлежать *только* мне, впрочем, этого рода события имеют свои законы, коим они и подчиняются. Пусть это будет вроде как бы Post scriptum.

Всегда, всегда Ваш *Мих. Чехов.*

Опять P. S.!

Если я покину Ригу даже совсем (что очень возможно), то Merkela, которая меня до сих пор iela *, все же может быть моим почтовым адресом.

---

* Iela — улица *(латышск.)*. Здесь: игра слов.

P. P. S. S. Прилагаемое письмецо для Зинаиды Николаевны — очень прошу передать!

P.P.P.S.S.S. Моя супруга очень кланяется дорогому Всеволоду Эмильевичу.

Печатается по подлиннику (ЦГАЛИ, 998.1.2582, л. 15—17 об.). Впервые — в кн.: В. Э. Мейерхольд. Переписка, с. 335—336.

[1] В сентябре 1934 г. Чехов выехал в Венецию. С 24 октября до начала декабря он жил на курорте в Сальсомаджоре, близ Пармы.

[2] Чехов имеет в виду главу в книге Мейерхольда «О театре» (Спб., 1913) «К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре».

146 З. Н. Райх

12.8.34.
[Рига]

Здравствуйте, глубокоуважаемая и дорогая
Зинаида Николаевна!

Позвольте начать сразу с просьбы: заступитесь за меня перед Всеволодом Эмильевичем! Ведь выходит даже неприлично: Всеволод Эмильевич сам зовет меня к себе и уже не в первый и не во второй раз, а я все: «нет». Это не «нет», а совсем, совсем другое слово — гораздо более сложное, тяжелое (для меня) и причиняющее страдание при его произношении. Помогите, Зинаида Николаевна, и скажите Всеволоду Эмильевичу, что...

Зинаида Николаевна, имею вопрос к Вам: играете ли Вы в фильме? Если нет, то это для меня удивительно! Мне кажется, что в фильме Вы можете такое показать, что здешние дивы!.. Убежден! Вот «Грозу» показывали здесь — разве она не замечательно сделана? А Катерина почему-то не вы! [1] Удивительно. А почему Всеволод Эмильевич не хочет ставить фильмы? [2] Ведь записать, зафиксировать творчество Всеволода Эмильевича можно только в фильме. Вот, например, вспоминаю двух Хлестаковых, игравших с Вами: один передает Всеволода Эмильевича, другой — нет [3]. Вот и надо было бы «записать» в фильме одного из них. Снимают обычно всякие торжества, речи, корабли, столпотворения, грузовики, съезды, разъезды и пр., а творческого процесса не желают заснять. Вот я, например, читая книгу Всеволода Эмильевича, иллюстрирую ее в фантазии своей, а разве это мое дело? Это дело фильма! Долой любовные фильмовые истории и хронику с нагрузкой и разгрузкой барок — давайте нам биографии и творческие часы наших художников! Присоединяйтесь, глубокоуважаемая Зинаида Николаевна,

к моему возгласу и берите фильм в свои руки! (Я, впрочем, ничего не имею против интересной хроники и говорю только на случай, если скажут, мол, не дороговато ли будет, если биографию да творчество снимать начнем.) Я раньше очень не любил фильма, но теперь как-то попризадумался на этот счет. Да и судьба странно распорядилась мной в этом смысле: ведь фильм — пока что единственно доступное для меня занятие — минимум движений и максимум пауз! Вот мне, например, здесь (за границей) предлагают множество интересных дел (тут и Палестина, и Америка, и Польша, и Скандинавия, и пр.), а я сижу, как кот, облизываюсь и боюсь подписать контракт: а вдруг не выдержу... а фильм как-то спокойнее. А уж если фильмовая режиссура, так уж и совсем легко (в смысле движений, конечно). Однако Италия должна решить мою судьбу: быть или не быть мне актером и пр. и пр.[4].

Дорогая Зинаида Николаевна, как жаль, что не увижу Вас и Всеволода Эмильевича. В разговоре все как-то лучше выходит и обоюдно понятнее. В разговоре я мог бы узнать: что Вы будете играть? Когда и *с кем* (это очень важно — я понял это за границей вполне!)? Каковы Ваши творческие желания ныне? Это все очень, очень интересно. Вы рассказали бы мне о московских театрах и главным образом о своем театре. Я слышал, например, так много о «Даме с камелиями»[5] и такое все разное, и даже противоположное, что, по совести, никакого представления о постановке не имею. Вы рассказали бы мне все ясно и понятно. Впрочем, Громов обязался мне писать о жизни и работе в Вашем театре. Громов — для меня тот фильм, о котором я говорю. Он очень ловко посвятит меня в жизнь Вашего театра. (Пока получил от Громова два восторженных письма.)

Зинаида Николаевна, позвольте пожелать Вам много-много радости от моей супруги и от меня.

Всегда Ваш, преданный и уважающий

М. Чехов

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 998.1.3734, л. 1 2 об.). Приложено к письму Мейерхольду.

[1] В 1934 г. вышел на экраны фильм «Гроза» (режиссер В. Н. Петров) с А. К. Тарасовой в роли Катерины.

[2] До революции Мейерхольд поставил несколько фильмов и участвовал в них как актер. Последний раз он снялся в роли Сенатора в фильме Я. А. Протазанова «Белый орел».

[3] В мейерхольдовском «Ревизоре» Хлестакова играли Э. П. Гарин и С. А. Мартинсон.

[4] После пребывания в клинике в связи с серьезным заболеванием сердца Чехов надеялся в Италии окончательно поправить свое здоровье.

[5] «Дама с камелиями» А. Дюма-сына была поставлена Мейерхольдом в 1934 г. с Райх в роли Маргерит Готье.

147 Э. Я. Смилгису

3.IX.34 г.
[Рига]

Глубокоуважаемый, дорогой и добрый
господин Смилгис!

К несчастью, не могу явиться к Вам лично — за это простите меня. Я *должен* перед трудной поездкой беречь свои силы [1].

Я бесконечно благодарен Вам за все, все, все, что Вы для меня сделали [2] с такой добротой и вниманием!

Крепко, сердечно жму Вашу руку и с любовью думаю о Вас, покидая дорогую для меня Ригу.

Ваш всегда *Мих. Чехов*

Публикуется по подлиннику (МИЛИ, 237649). Впервые напечатано на латышском языке в газете «Литература ун Макела» (1967, 15 июля).

[1] В 1934 г. Чехов, еще не оправившись после сердечного приступа, вынужден был уехать из Латвии, так как там произошел государственный переворот.

[2] В 1932 г. Чехов получил приглашение Смилгиса работать в латвийском Художественном театре.

148 М. В. Добужинскому

30.IX.34.
Venezia, Lido

Дорогой Мстислав Валерьянович!

Вам, и глубокоуважаемой Елизавете Осиповне, и семейству Вашему шлют Чеховы привет из Венеции! В третий раз мы здесь, но восторгаемся и радуемся, как в первый! [1] Чудо! Когда мы увидимся? При каких обстоятельствах? Буду ли я иметь счастье еще работать с Вами?

Будьте здоровы.

Ваш *М. Чехов*

Публикуется по подлиннику (РБ, 30.2.97).

Чеховы были в Венеции в 1925 г. и 1926 г.

149 Э. Я. Смилгису

22.XII.34 г.
[Париж]

Глубокоуважаемый и дорогой
господин Смилгис!

Позвольте издали пожать Вашу руку, поблагодарить Вас от всего сердца за доброту, дружбу и истинно человеческое отношение ко мне. Может быть, судьба позволит мне когда-нибудь не только словом, но и делом выразить Вам мою благодарность, уважение и преданность! Вашей чудесной труппе передайте от меня низкий поклон!

Всегда Ваш *Мих. Чехов*

Публикуется по подлиннику (МИЛИ, 237649). Впервые напечатано на латышском языке в газете «Литература ун Макела» (1967, 15 июля).

150 В. И. Качалову

22.7.35 г.
New York

Глубокоуважаемый Василий Иванович!

Письмо это передаст Вам мой друг, молодой артист Василий Васильевич Клименко. Судьба его интересует меня очень и очень, потому что я работал с ним в Париже и знаю его, и ценю его, и люблю! И он и я — мы просим, глубокоуважаемый Василий Иванович, Вашего внимания к нему и Вашего заступничества за него перед Константином Сергеевичем (Константину Сергеевичу я также пишу несколько слов по поводу Василия Васильевича Клименко). Вы увидите, Василий Иванович, что амплуа и данные В. В. Клименко не так часто встречаются на нашем театральном горизонте, и мне было бы очень больно и тяжело, если бы Василий Васильевич не получил надлежащей работы и надлежащего воспитания, которое можно получить только в Вашем театре. Глубокоуважаемый Василий Иванович, не откажите мне в любезности и взгляните сами на Василия Васильевича — Ваше слово решит его судьбу, о которой я так беспокоюсь!

Благодарю Вас заранее, Василий Иванович, и желаю Вам всего-всего самого хорошего.

Публикуется по подлиннику (Музей МХАТ, ф. В. И. Качалова, 10558).
Аналогичными рекомендательными письмами Станиславскому и Таирову Клименко не воспользовался.

151 С. В. Рахманинову

25 августа 1935 г.
Нью-Йорк

Глубокоуважаемый и дорогой Сергей Васильевич!

Позвольте приветствовать Вас из прекрасной Америки, из дивной Чураевки [1], где живут такие очаровательные Сомовы! Вчера, беседуя о вас, Ксения Карловна и я узнали от Сомовых, что Вы собираетесь вернуться в Америку как раз в то время, когда мы предполагаем быть в Европе, и стало грустно: значит, мы не увидим Вас ни здесь, ни в Европе! [2] Есть у нас надежда, что мы вернемся еще на одну зиму в Америку, но это только планы. Словом, очень, очень жалеет и Ксения Карловна и я, что судьба наша лишает нас встречи с глубокоуважаемой Натальей Александровной [3] и с Вами. Как мы благодарны Вам за... *Сомовых!* Они, вероятно, не люди, а ангелы. Их личных забот и беспокойств не видно и не слышно, а они видят, слышат и понимают заботы и тайные и явные беспокойства других. Случилось так, что мы без Сомовых ни шагу! Избаловались, повеселели и пополнели. Но однажды мы позволили себе вольность: поехали с Ксенией Карловной без разрешения Евгения Ивановича на автобусе наверху, и Ксения Карловна сломала себе ребро: автобус дернулся, конечно, Евгений Иванович не виноват, но все же знакомые его и даже сама Елена Константиновна упрекают Евгения Ивановича: «Как ты мог отпустить их одних». У необыкновенного Евгения Ивановича на все хватает времени и на всех терпения. Без помощи и доброты Евгения Ивановича мы здесь пропали бы. О моей поездке в Европу, собственно в Англию, Евгений Иванович, мне кажется, уже писал Вам (так я понял из некоторых слов его). Ехать надо, так как работа, которую мне там предлагают, устраивает меня и внешне и внутренне [4]. Работа многолетняя, что для меня, человека скитающегося и много лет не имеющего места жительства, очень важно и отрадно. Но покидать Америку очень, очень жалко. Мы успели влюбиться в нее. Да и страшно ехать в Европу — очень уж скверная, тяжелая там атмосфера. И будущее пугает. Предлагают мне работу и здесь [5] и говорят, что я всегда могу рассчитывать на эту работу, и это очень радует и утешает меня. Вернуться же на зиму в Америку хочется не только ради работы, но и ради удивительных здешних концертов. Здесь в первый раз мы услышали Тосканини! Слышали и Горовица и Хейфеца. А какой оркестр здесь! Все это для нас великая радость! Евгений Иванович

советует нам остаться в Англии совсем, а нам грустно. И Сомовых потерять жалко. Впрочем, все выяснится само собой. Глубокоуважаемой Наталье Александровне мы шлем наши самые сердечные пожелания. Вам, глубокоуважаемый и дорогой Сергей Васильевич, желаем много сил, покоя и радости! Пожалуйста, передайте наши приветы Татьяне Сергеевне и Ирине Сергеевне[6].

Всегда и искренне Ваш *Мих. Чехов*

Публикуется по кн.: С. В. Рахманинов. Литературное наследие, т. 3, с. 262—263.

[1] Во время гастролей с группой артистов по Америке Чехов посетил Сомовых в их коттедже под названием «Чураевка».

[2] Рахманинов возвратился в Америку в октябре 1935 г.

[3] Н. А. Рахманинова.

[4] Американская актриса Б. Стрейт пригласила Чехова создать театр-студию в Дартингтон-холле — английском поместье своего отчима и матери, Л. и Д.-В. Элмхерст. Закончив гастроли по Америке, Чехов прибыл в Дартингтон-холл в октябре 1935 г., а в марте 1936 г. начал занятия с группой студийцев.

[5] В Нью-Йорке Чехову предложили работу режиссера и педагога в театре «Груп».

[6] Т. С. Конюс и И. С. Волконская.

152 Г. С. Жданову

13.5.36.
[Дартингтон-холл]

Дорогой Георгий Семенович!

Вашим первым письмом Вы обрадовали меня, Вашим вторым письмом — Вы меня жестоко пристыдили, третьим — привели в восторг и сняли с души моей тяжелый грех!!! Вы добрый, очень добрый человек, Георгий Семенович, и я благодарю Вас за прощение и снисхождение! Благодарю Вас и за память!

Я рад и счастлив, что Вы работаете и, по-видимому, с удовольствием[1]. Я тоже с удовольствием и с радостью приступаю к своей работе. За время моих скитаний по Европе я многому, ах как многому научился в театральном деле, и теперь (чувствую это всем существом своим) настало время действовать, и вот я начинаю действовать: через серьезную, продуманную школу к новому театру.

Получаете ли письма от Бориса Александровича?[2] Я виделся с ним в начале этого года в Америке, но теперь не знаю, что и как он.

Если Вы простили меня окончательно, дорогой Георгий Семенович, то черкните хоть словечко — дайте знать!

Ксения Карловна кланяется Вам очень.

Опишите Вашу работу подробно.

Всегда Ваш *Мих. Чехов*

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.3.38, л. 1).

[1] Жданов в это время был занят в Лондоне работой в кино.

[2] Б. А. Алекин.

153 А. С. Бессмертному

[*1936 г.*
Дартингтон-холл]

Мой дорогой Аркан!

Я действительно свинья, и никаких «санкций». Твое письмо пристыдило меня. Скажу откровенно — я было огорчился, узнав от тебя о переезде твоем в Европу[1], а потом сообразил, что все же всегда было, есть и будет, что как бы мы ни рассматривали нашу судьбу, а она всегда «к лучшему» — только нам не видно концов и начал, и в этом главное мученье наше. Итак, лучше, что ты уехал из Нью-Йорка. Что теперь? Теперь, по-моему, надо сделать все, чтобы поехать в Россию, предварительно заручившись для Машиной работы согласием одного их московских или ленинградских театров. Может быть, все это уже сделано вами?[2] Тогда — тем лучше. Между прочим, и в провинции в России, в любой провинции, Маша найдет себе работу и будет счастлива в этой работе, так как российская провинция в тысячу раз выше театральных Парижей, Нью-Йорков и т. п. Русская провинция всегда любила и ценила театр, а теперь, когда эту провинцию, так сказать, «электрифицировали», то она, в смысле театра, ничем от «центров» не отличается. Следовательно: поле деятельности для Маши — *вся* Россия. Одно меня беспокоит — это квартирный вопрос. Но и он становится второстепенным и легко устрояемым, если держать курс на провинцию. А может быть, и Яша может помочь в квартирном вопросе и заранее устроить кое-что. Писал ли ты Яше о возможности твоего приезда в СССР? В смысле помещения для работ скульптурных — провинция, как мне кажется, тоже развязывает руки. И наконец: провинция может стать путем в «центры», если эти «центры» окажутся действительно такими заманчивыми. Из провинции всегда легче устроиться, оглядевшись

и подготовившись. И ты и Маша, наверное, уже недовольны моими «провинциальными» планами, но скажу тебе откровенно, что если бы мне нужно было поехать в СССР, то я, вероятно, предпочел бы провинцию. В доказательство тебе расскажу, что когда 8 лет назад я покидал Россию, то последней дилеммой для меня было: работа в провинции или заграница. Мысль о провинции хороша не только с точки зрения удобств жизни в смысле современных условий, но, если хочешь, и в идеологическом смысле. Провинция всегда нуждается больше, чем центр, в искусстве (будь это твоя скульптура или Машин театр) и всегда больше высказывает благодарности, тепла и больше дает художникам бодрящих сил и доверия. Пожалуйста, сообщи мне, друг, как же в действительности обстоит твое дело с возвращением. Предпринял ли ты шаги? Какие? Я хочу знать об этом *подробно*. Скажу еще о России, что все слухи и сведения всякого рода, до меня доходящие, дают возможность думать, что там много лучше стало во всех отношениях и что, приехав туда, так сказать, через силу, ты можешь быть неожиданно *приятно* разочарован. Итак — бодро, уверенно, мужественно, даже радостно держи курс на Россию и знай, что все главные и самые большие трудности и муки твои — уже позади, уже перенесены тобой, и результат твоего терпения, мук и трудностей где-то учтен, где-то подведен итог и где-то ждет тебя хороший, большой и светлый результат. Вперед, мой Акакушка! Вперед к победе душевной и внешней! Маша подопрет тебя, ты — Машу, и вместе валяйте с Богом! Пусть еще немного потреплет судьба, трудности и хлопоты или что бы там ни было, впереди у тебя и у Маши — хорошие дни, хорошая плодотворная и активная жизнь! Всякие глупости — вон из головы! Вон немедленно, чтобы и следа не осталось, ты слишком порядочный человек, чтобы думать о грязных, глупых, бульварно-романных «концах»! Поверь, что если тебе *нужно*, действительно *нужно* с высшей точки зрения «кончить», то на тебя не замедлит наехать машинка вроде твоей и раздавить тебя, или ребенок толкнет тебя так удачно, что ты разобьешься об угол дома, как глиняный горшок! Да, да, об этом не беспокойся и не будь в этом отношении услужливым дураком... все произойдет без твоего мудрствования лучше, чище, точней и верней — если это действительно нужно. Помни: твоя задача на Земле в этот цикл и период твоей жизни — *терпение*, тебе осталось (я уверен, я знаю, я глубоко чувствую) дострадать и дотерпеть мало, совсем мало! Так подними же гордо, умно и сознательно твою

красивую (не задавайся!..) голову и скажи всем голосам, соблазняющим тебя, в последнюю минуту с особой силой: «Прочь! Дорогу!» — и ты пройдешь победоносно до конца.

Ты знаешь, между прочим, что это «прочь» спасло Андрея Белого от необычайных внутренних трудностей и ужасов. Он дал мне это «прочь» в то время, когда я совершенно изнемогал в борьбе с тяжкими приступами... ну, скажем, нервности, когда я, как мне казалось, сходил с ума и, борясь за то, чтобы удержать за хвостик ускользавшее от меня здравое сознание, *не спал во сне*, круглые сутки трепетал, как на краю бездны. Андрей Белый сказал мне: «Скажите *им* (?): ПРОЧЬ, МО́РОКИ!!!» И я сказал.

И знаешь, я был спасен.

Вот теперь я передаю тебе теперь это «прочь»!

Жду твоих известий с нетерпением.

Прости за долгое молчание.
Я — свинья.

Твой
всегда

P.S. Напиши скорее, сколько денег тебе прислать за хранение наших вещей — мы не разобрали твой собачий почерк. Пиши ясно.

Ксения очень кланяется тебе и Маше.

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.3.36, л. 1—10). Датируется по сопоставлению с письмами Крыжановской Станиславскому от 23 января и 9 мая 1936 г. (Музей МХАТ, КС, 8922, 8923).

[1] Бессмертный и его жена, М. А. Крыжановская, принимали участие в гастрольной поездке чеховской труппы в Америку, но возвратились в Европу позже Чехова, очевидно, в конце 1935 г.

[2] В письмах к Станиславскому Крыжановская спрашивала его о возможности возвращения в Москву.

154 А. С. Бессмертному

*[1936 г.
Дартингтон-холл]*

Аркаша мой дорогой!

Конечно, я хотел бы встретиться с тобой, но пока это невозможно, я хочу тебе черкнуть 2 словечка. (Кстати, может быть, осенью приеду в Париж, а где проведу летний отдых — еще не знаю.) Аркаша! Когда я читал и перечитывал твое последнее письмо, во мне поднялись все *мысли,* все *чувства* и *волевые импульсы,* благодаря которым я с помощью Добрых Сил прошел не так давно свой кризис. Мне захотелось передать тебе все, все, все их *сразу!* Но, увы, Аркаша, этого невозможно сделать сразу, и я кричу тебе: потерпи, подожди, знай:

ЕСТЬ ОНИ, ЭТИ ДИВНЫЕ СПАСИТЕЛЬНЫЕ
мысли — чувства — воля!

И придет время, когда ты в муках сегодняшнего дня РОДИШЬ в себе эти спасительные мысле-силы и, родив, будешь их передавать другим, ибо после тебя пойдут тем же путем страдания и другие. Им ты будешь помогать, их души будешь целить, и это даст тебе столько радости и силы, что ты *будешь* с благодарностью взирать к *тем,* кто посылает тебе теперь твои страдания и плетет твою трудную внешнюю и внутреннюю судьбу! Самым большим открытием, которое ты сделаешь после того, как выйдешь победителем из твоей почетной (не всякому дается) и тяжелой борьбы, будет:

Я — вне себя самого, со стороны взираю на себя и свою судьбу принимаю.

Аркаша! Все понимаю, всему страданию твоему почтительно поклоняюсь, но не принимаю и ужасаюсь твоему неприятно поразившему меня намеку о «возможности катастрофы»! Это выброси вон из сознания с презрением к этой мысли! Это единственное, что

НЕ НУЖНО!

Это срыв всех глубоких страданий твоих, это бессмыслица, это недостойно, это... не по-мужски! Умереть все равно

НЕ УДАСТСЯ.

После смерти человек не теряет своего сознания, и если смерть последовала в результате «катастрофы», то сознание «умершего» так ужасно, что лучше об этом и не говорить! Кроме того, это эгоистично и жестоко по отношению к окружающим, кроме того, это заразительно для тех, кто сам на волоске и кто слаб и кто, «услышав» о случившемся, сделает то же самое.

Каждый самоубийца есть убийца, ибо он увлекает за собой своим примером других, слабых, и вместо помощи им толкает их на *бес*смыслицу.

Аркаша, друг! Я надеюсь, что осенью я приеду в Париж и, может быть, надолго.

Кланяюсь Марии Алексеевне и ужасно прошу прощения за позорное мое молчание, но я по-прежнему отчаянно занят.

Твой, твой, твой *Миша*.

Пиши!

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.3.36, л. 11 12 об.). Датируется условно, по сопоставлению с предыдущим письмом.

155 А. С. Бессмертному

[*1936 г.*
Дартингтон-холл]

Дорогой господин!

Вы таки правы: деньги еще не посланы! Будут высланы на будущей неделе! Произошло это так: мой офис передал мое требование в офис Mr. Мартина, а Мартин уехал, и без него денег достать нельзя. Вернется он на будущей неделе и выдаст деньги! Виноват! За нами не пропадет.

Благодарю за план студии.

Очень хорошо.

Целую Вас с любовью.
искренне
Ваш



Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.3.36, л. 13, 14). Датируется условно, по сопоставлению с письмами этого периода.

[*Не позднее
2 января 1937 г.
Дартингтон-холл*]

Дорогой, дорогой Василий Васильевич!

Вашим письмом Вы сняли с моей совести целую гору! То есть с совести-то не сняли — она по-прежнему отягчена и мрачна, но с плеч — сняли! Я был уверен, что Вы сердитесь на меня так, что и знать меня больше не хотите, сердитесь за то, что не писал Вам. Я даже во сне видел Вас и глубокоуважаемого Профессора[1], и видел его и Вашу обиду, и, проснувшись, почувствовал себя крайне несчастным, и, вместо того чтобы написать Вам — струсил и не решился *начать* письма! Действительно, как начнешь такое письмо? Дескать: я — свинья, но Вы и сами это знаете... словом, Вы сняли с плеч моих тяжесть! Спасибо!

Спасибо и за газетную вырезку с критикой о вечере Вашей супруги и о Вашем![2] Очень порадовался Вашему успеху. Будете ли повторять? Хотите ли специализироваться на декламации или все же намерены играть? А Ваша супруга как в этом смысле? Не приходило Вам в голову устроить вечер французских или старинных русских водевилей и с ними поездить по провинции? Юмор сейчас в большой цене. Можно, пожалуй, придумать какое-нибудь вступление, говорящее об истории и ценности водевиля.

Понял я Ваши намеки о некоторых актерах Русской драмы. Красноречиво! А почему Яковлев вернулся? Разве ему не хорошо было там, где он работал все это время?[3] «Сердечно» сочувствую ему и жалею его.

Больше всего Вы поразили и обрадовали меня тем, что А. И. Гришин по-прежнему управляет театром. Я уважаю такую волю к жизни, и такое знание жизни (практической), и такое умение! Я давно не получал от него никаких известий и сам, конечно, не писал.

Сейчас у меня рождественские каникулы, но я отдыхаю только наполовину — приходится обдумывать и подготовлять к предстоящим занятиям материал, а это не очень просто при моем плохом знании языка. Но, боже мой, Вася, как мало похожи мои англичане на прочих людей! С каждым днем и часом я убеждаюсь, что английский мир не похож ни в чем на русский, немецкий или французский! Приспосабливаюсь! Могу сказать (в шутку, конечно): напоролся! Но и они напоролись! Такого театра, какой я им преподнес, они не только не представляли наяву, но и во сне не видели![4] Пищат, а лезут! Не ушибитесь! Доводил их до

слез (это англичан-то!..), когда они уж очень «не могли способствовать в самый раз»[4]. Речами, одними прочувствованными речами в стиле «русской глубокой сердечности» доводил их до слез! Это вещь нелегкая. Руки велел им из карманов вынуть, пальто в прихожей оставить, выстроиться в ряд перед уроком, сосредоточиться, углубиться... и пр. и пр., сами понимаете! Об этом здесь и помину не было! Терпение и труд — все перетрут! Но парни и девки очень хорошие, и есть талантливые, есть просто способные, а семь человек неспособных удалил перед праздниками. Немножко устаю, но пока, слава богу, держусь и доволен душевно очень и благодарю судьбу, что она привела меня сюда! В первый раз почувствовал, что идеал может-таки быть осуществлен.

Обнимаю Вас нежно, дорогой Василий Васильевич! Поклон сердечный супруге Вашей и пожелания ей и Вам успехов, радостей и плодотворной работы. Глубокоуважаемым Марии Аполлоновне[5] и Профессору и Вере Романовне[6] — Ксенины и мои самые сердечные приветы!

Всегда Ваш *М. Чехов*

Публикуется по подлиннику (ГЦТМ, 376.297856.18). Датируется по почтовому штемпелю.

[1] В. Н. Клименко, отец адресата, профессор-терапевт; лечил Чехова во время его болезни в Риге в 1934 г.

[2] Осенью 1936 г. в Риге на вечере, посвященном 100-летию со дня смерти Пушкина, Клименко и его жена, Т. Д. Ратгауз, исполняли «Сцену у фонтана» из «Бориса Годунова», читали стихи Пушкина.

[3] Ю. Д. Яковлев актер, режиссер рижского Театра русской драмы. С 1933 г. работал в Болгарии, но на сезон 1935/36 г. возвращался в Ригу.

[4] Чехов перефразирует слова Епиходова из «Вишневого сада».

[5] М. А. Клименко, мать В. В. Клименко.

[6] В. Р. Мейер, сестра В. В. Клименко по первому браку матери.

157 Г. С. Жданову

7.4.37.
[Дартингтон-холл]

Дорогой, дорогой Георгий Семенович!

Получил Ваше грустное, очень грустное письмо. Я знал из Вашего предыдущего письма, что Вы были озабочены состоянием здоровья Вашего отца, но не подозревал, конеч-

но, что Вы переживаете теперь такую душевную драму. Я очень понимаю Ваше душевное состояние и сочувствую глубоко. Бог даст, Вы перенесете это испытание мужественно и почерпнете новые силы из страданий, как это всегда бывает. Возвращается ли Ваша супруга к Вам? И почему Вы пишете о том, что, может быть, Вам придется уехать из Англии? В связи с кинокрахом? Если уедете, то куда? От души желаю Вам успеха в Ваших театрально-режиссерских планах, хотя, как и Вы, я не верю во всех этих театральных «офули найсов»*. Все это кончено, отжило и находится в агонии, вполне заслуженной. Как и Вы, я верю в театр, но не в сегодняшний, конечно, и по мере сил стараюсь заложить маленький камешек в то здание нового театра, которое будет, будет, будет, будет, будет выстроено, ибо потребность и даже план нового театра, нового театрального искусства, как говорится,— в воздухе! Даже самое минимальное чутье может убедить в этом.

Что Вы скажете на прилагаемое письмо? Около моей студии (впоследствии — постоянного театра) я образовал «плэ ридинг комити»**. Одной из функций этого «комити» является организация той работы, о которой в общих чертах Вы узнаете из прилагаемого официального письма к Вам. Идея такого сотрудничества с автором кажется одним из наиболее важных принципов при попытке устроения нового театра. Неверно, конечно, если автор, получающий такое письмо, думает, что я посягаю на его авторскую свободу. Автор всегда волен и свободен писать, как он писал это прежде: один у себя в кабинете. Я предлагаю автору *эксперимент* — и это точка зрения единственно правильная. Только с этой точки зрения автор поймет правильно мое предложение. Конечно, он не будет свободен в прежнем и обычном смысле слова, работая со мной, ибо я понимаю пьесы *для театра*, пьесы *для игры* с точки зрения *театрального*, а не литературного творчества. И тут весь вопрос в *эксперименте*, а не в насилии над автором, как некоторые авторы неверно поняли мое предложение. У нас, в нашей повседневной школьной работе, мы делаем уже этот эксперимент с нашими студийцами и с двумя профессиональными авторами, из которых один — англичанин, живущий в Америке, другой — обанглічанившийся испанец,

---

* Awfully nice — ужасно милый *(англ.)*.

** «Play Reading Comitee» — здесь: «Комитет по обсуждению пьес» *(англ.)*.

состоящий одновременно учеником студии. Такой эксперимент я провожу не только по отношению к автору, но и по отношению к художнику, музыканту и режиссеру... впрочем — стоп! Зачем я буду писать Вам обо всем этом, рискую утомить Вас многословием; давайте сделаем иначе, дорогой Георгий Семенович. Приезжайте сюда и поживите с нами денька два-три, посмотрите сами, что мы делаем, к чему стремимся, поговорим, как Вы и сами о том упоминаете, и если после всего этого Вы пожелаете принять участие в нашем эксперименте, то мы тут же на месте двинем этот вопрос дальше во всех отношениях. Если согласны приехать, то прошу Вас пожаловать сюда в конце этого месяца, когда мы возобновим нашу работу,— сейчас каникулы. Черкните мне словечко, и тогда я точно извещу Вас, когда именно все мы снова будем в сборе. Здесь так хорошо, что, помимо деловой стороны, чисто человеческая и «природная» стороны, вероятно, доставят Вам немало удовольствия. Отдохнете телесно и, главное, душевно, что Вам теперь так нужно.

На этом кончаю, в ожидании благоприятного ответа.

Прибавлю, впрочем, что я пришел к мысли соблазнить Вас нашим экспериментом на основании Ваших писем, которые суть истинные шедевры юмора, сатирического, умного, острого *ви́дения* нашей современной жизни. Я мечтаю для своего будущего театра об острой современной сатире с философской подкладкой. Мне показалось, что Вы можете заинтересоваться такой работой, вот я и написал.

Опять стоп, и на этот раз окончательно.

Крепко жму руку. Ксения Карловна кланяется Вам.

Ваш *Мих. Чехов.*

Еще раз спасибо Вам за письмо, хотя и такое грустное.

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.3.38, л. 3—5).

158 Г. С. Жданову

25.4.37.
[Дартингтон-холл]

Дорогой Георгий Семенович!

Как я был рад получить Ваше письмо! Я думал, что с Вами что-нибудь случилось, и уже составил письмо Вашему домовладельцу, запрашивая его о Вас. Чуть было не послал.

По существу: рад, что Вы не отвергли моего предложения. Спасибо. Насчет «затрат дирекции» дело обстоит так: оплата дороги не имеется обычно в виду при приглашении сюда деловых гостей, и, скажу Вам откровенно, мне не хотелось бы перед Вашим приездом поднимать этого вопроса. Я думаю, это лучше. Жизнь же здесь не будет стоить Вам, как приглашенному, ничего. Жить Вы будете в замке самих Элмхерст и кушать вкусно и обслуживаться лакеями. Приезд Ваш предполагается после 12 мая. Так-с. Теперь, скажите Вы мне, дорогой Георгий Семенович, при данных условиях возможно ли наше с Вами свидание здесь? Жду с нетерпением Вашего ответа! Пишите не откладывая, пишите все без задержек и стеснений. Ваш материальный конфуз слишком прост, понятен и нормален для человека, живущего не на родине. Я сам до сего дня занимался прыганьем из огня да в полымя и, право же, никакого конфуза здесь не вижу.

Жду письма и пребываю полный надежд на возможность совместной с Вами работы.

Всегда Ваш *Мих. Чехов.*

Супруга моя ждет Вас и уже рассуждает о том, какой суп Вы больше любите и что на второе.

Приезжайте! Лёвли тайм * проведем вместе.

Ехать Вам нужно не до Totnes, а до Newton-Abbot, тут я Вас встречу, и мы поедем к нам на машине. Так это обычно делается. Билет, взятый *туда и обратно,* дешевле, чем только в один конец.

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.3.38, л. 6, 7).

159 Г. С. Жданову

7.6.37.
[*Дартингтон-холл*]

Дорогой Георгий Семенович!

Конечно же, извините за запоздалый отклик на Ваше столь обрадовавшее меня письмо!

Итак, скоро увидимся! Вы уже получили, конечно, официальный ответ от Mr. Martin. Извещайте же меня скорее о дне и часе Вашего приезда на Newton-Abbot — я Вас встречу лайк бифор! **

---

* Lovely time — приятное время *(англ.)*.
** Like before — словно как прежде *(англ.)*.

Все переговорим здесь на месте! О перспективе пока не надо. Спасибо.

Ксения Карловна кланяется Вам.

Вам

&

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.3.38, л. 8 и об.).

160 Г. С. Жданову

*[Июнь 1937 г.
Дартингтон-холл]*

Дорогой Георгий Семенович!

И что бы это могло значить Ваше молчание?! Я так надеялся узнать о Вашем «актерском» деле в Лондоне! Получили ли официальное письмо о *нашем* деле? Комиссия отнеслась к Вам с любовью. Буду убит, если их предложение не устроит Вас. Не думаю, чтобы они смогли прибавить. Два месяца вместо трех не должны Вас смущать.

Я уверен, что в этот срок мы много можем сделать для выяснения вопроса. Черкните же хоть словечко.

Ваш забытый Вами *М. Чехов*

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.3.38, л. 2 и об.). Датируется по сопоставлению с письмом Жданова Е. К. Зиллер-Беловицкой (там же).

161 А. С. Бессмертному

*[Не позднее
4 декабря 1937 г.
Дартингтон-холл]*

Дорогой Наиб! Вот опять пишу, и на этот раз по-русски и, конечно, с просьбой: не узнаешь ли в книжных лавках, мог бы я приобрести: 1)Полное собрание Гоголя? 2) *Все* произведения Гоголя, кроме комедий и «Мертвых душ»? Сколько могла бы та и другая комбинация стоить? Затем: крупный ли шрифт? (Мои глаза устают от мелкого.) Если

будешь наводить справку также и у букинистов, то чистые ли книги, не рваные ли, все ли страницы и пр. А что с «Поэтикой» Аристотеля?

Целую тебя и кобеля. Поклон от нас Маше. Твой *Ми.*

Знаешь ли ты, что греки лепили и ваяли без моделей? Они чувствовали *идеальное* человеческое тело и творили свой идеал.

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.3.36, л. 15 и об.). Датируется по почтовому штемпелю.

162 Семье В. В. Клименко

6.I.38.
[*Дартингтон-холл*]

Глубокоуважаемый Профессор
и дорогие Вера Романовна и Василий Васильевич!

Ксения Карловна и я — оба мы огорчены очень, думаем о вас с сердечным теплом, вспоминаем Марию Аполлоновну и посылаем вам наши лучшие чувства. Мы знаем, как вы страдаете, но знаем также, что силы ваши, большие душевные силы, помогут перенести утрату.

Ваш всегда и любящий и благодарный

М. Чехов.

Желаем дорогому Профессору полной удачи в его работе. Василия Васильевича просим кланяться его супруге.

Публикуется по подлиннику (ГЦТМ, 376.308448.23). Написано в связи со смертью матери В. В. Клименко, последовавшей в декабре 1937 г. после тяжелой болезни.

163 В. В. Клименко

16.I.38.
[*Дартингтон-холл*]

Дорогой Василий Васильевич!

Спасибо Вам за письмо. Вы правы, конечно, для Марии Аполлоновны ее уход из этого мира был избавлением от тяжких страданий. Когда окружающие уже ничем больше помочь не могут, то смерть дорогого и любимого существа вместе с болью все же несет некоторое утешение. Мне же как верующему, Вася, все же хочется сказать — пусть душу ее окружают теперь свет и тепло и любовь.

Дорогой Василий Васильевич! Мне кажется, после Вашего письма, что Вы вовсе на меня не сердитесь, несмотря

на мое долгое и *непростительное* молчание. Если это так, то я счастлив и благодарю Вас сердечно и глубоко. Спасибо за деловое предложение. Но, увы, не в силах осуществить Вашего (и моего) желания. В апреле я буду свободен всего недели три. Проезд туда и обратно — неделя! — что же остается на репетиции и спектакли?! Я уже не говорю об усталости после работы здесь. Я отдаюсь работе вполне и в конце тёрма * буквально КОНЧАЮСЬ!

Но все же мне не хочется сказать Вам навсегда: «НЕТ». Меня заволновало Ваше предложение и возможность увидеть Вас, Вашу супругу, глубокоуважаемого Профессора. Играть, собственно, не так уж хочется, но это маленькое «психологическое» затруднение не задержало бы меня, конечно,— важнее техническая невозможность, о которой я упомянул выше. Но, повторяю, может быть, мы все же как-нибудь и встретимся и поиграем все втроем в Риге. Если что надумаете — сообщите.

Если не секрет, дорогой Василий Васильевич, напишите, как случилось, что именно *Вы*, а не Гришин, сообщили мне о деле? Разве Гришин уже больше не в театре?[1] Или Вы в дирекции театра? Скажите хоть словечко — мне это *очень, очень* интересно. Вообще напишите побольше о себе. Прошу!

Поклон Профессору сердечный от нас обоих, а также Вере Романовне и Вашей дорогой супруге.

Хмара писал мне вчера, что открыл театр в Париже на французском языке!

Я думаю, из газет Вы знаете, что Петрункин, Ганди[2] и другие таки играют в Париже, и их поддерживают, а не едят, как съели нас.

Ждем оба весточки.

Часто вспоминаю Виктора Алексеевича и с ужасом думаю — ЧТО, ЧТО С НИМ ТЕПЕРЬ!

M-r M. Chekhov.
Yarner Barn, Dartington,
Totnes S. Devon.

Публикуется по подлиннику (ГЦТМ, 376.297853.15). Письмо без подписи.

[1] С 1935 г. фактическим руководителем Театра русской драмы в Риге стал В. И. Снегирев, хотя номинально директором продолжал оставаться А. И. Гришин.

[2] Прозвище, данное Чеховым актеру А. Д. Телегину, который играл в чеховских спектаклях в Париже в 1931 г.

* Term — семестр *(англ.)*.

164 К. С. Станиславскому

[25 января 1938 г.
Дартингтон-холл]

Михаил Чехов и его ученики шлют Вам самые теплые приветствия к Вашему дню рождения, любовь и восхищение Чеховской театральной студии.

Публикуется по подлиннику (Музей МХАТ, КС, 11166). Написано по-английски. Датируется по почтовому штемпелю. Послана в связи с 75-летием со дня рождения Станиславского.

165 В. В. Клименко

6.2.38.
Yarner Barn,
Dartington (не Hall!!),
Totnes S. Devon,
England

Дорогой Василий Васильевич!

Только что отправил, хотя и с великим опозданием, ответ В. И. Снегиреву. Приехать, несмотря на французский афоризм: «Стоит только захотеть...», все же не удастся. А хочется. Придется отложить на будущее.

Я знаю хорошую польскую поговорку: «И хочется и колется и маменька не велит». Поляки, оказывается, не дураки. Есть и еще одна, финская пословица: «Все же не надо терять надежды».

Спасибо супруге Вашей за приписку в Вашем письме. Очень хочу познакомиться с ней. И Ксения Карловна тоже. Извините, Василий Васильевич, дорогой, но я не знаю отчества Вашей супруги. Напишите, пожалуйста.

Кланяемся оба Вам сердечно.

Ваш *М. Чехов.*

Глубокоуважаемому Профессору наши приветы.
Говорите ли Вы с Вашей супругой по-английски?

Публикуется по подлиннику (ГЦТМ, 376.297854.16).

166 * М. В. Добужинскому

[Не ранее
8 апреля 1938 г.
Дартингтон-холл]

Дорогой Мстислав Валерьянович!

Эта записочка есть крик души по поводу Вашего адреса! Помимо 1000 извинений за долгое молчание имею сообщить

Вам и кое-что другое, но для этого мне нужен Ваш адрес! Пишу наугад на театр. Откликнитесь!

Ваш всегда *М. Чехов*

Публикуется по копии (оригинал Бахм. архив). Впервые «Театр», 1991, № 6. Датируется по сопоставлению с п. 167.

167 * М. В. Добужинскому

8.4.38.
[Дартингтон-холл]

Дорогой Мстислав Валерьянович!

Спасибо Вам за скорый ответ. Очень рад, что могу снова установить контакт с Вами. Здоровы ли Вы? С удовольствием ли работаете? Как поживает Ваше семейство? Почему Вы даете Ваш адрес в театр — разве Вы не постоянно живете в Ковно?[1]

Дело мое к Вам сводится пока к *принципиальному запросу*.

Одной из первых постановок моего здешнего театра будет переделка одного из романов Достоевского[2]. Вы, как мне кажется, любите и этого автора, и его стиль, и его эпоху. Я и мое здешнее начальство решили обратиться к Вам с вопросом: не заинтересует ли Вас оформить этот спектакль в смысле костюмов и мебели? Почему *мебели*? Потому что постановка намечается в сукнах, как это было сделано однажды в Художественном театре в Москве при постановке «Братьев Карамазовых». Число костюмеров ПРИБЛИЗИТЕЛЬНО! около 30. Толпу и пр. эпизоды не считаю, так как костюмы появляются в темноте и притом на мгновение. В нашем распоряжении имеется множество разных костюмов и старых материй, из которых можно будет позднее сделать эти третьестепенные костюмы. Они меня сейчас не беспокоят. Первостепенных и ответственных костюмов будет около 20 из названных выше 30.

«Декораций» насчитывается ПРИБЛИЗИТЕЛЬНО ОКОЛО 14—15. Тут будут: комнаты и комнатки, переулок, закоулок, угол дома и т. п., полустанок, загородная скамейка и пр. в этом роде. Речь идет, как Вы уже и сами понимаете, о так называемых ДЕКОРАТИВНЫХ НАМЕКАХ, как к тому обязывают сукна.

Спектакль думаем выпустить не раньше чем через год. Спешки нет, но и терять времени не хочется.

Можно ли рассчитывать на Ваш приезд сюда, когда это необходимо будет по ходу работ? Для того чтобы я мог разговаривать с моим начальством после получения Вашего

ответа, я очень хотел бы, если возможно, чтобы Вы указали также — принципиально, конечно, — каковы были бы Ваши материальные условия за все перечисленные эскизы. Если не можете или еще не хотите затрагивать этого вопроса официально, то сообщите мне конфиденциально, так как я получу на постановку определенную сумму и в ДУШЕ! должен прикинуть основные расходы.

Вот и все мое дело к Вам, дорогой Мстислав Валерьянович.

Теперь просьба: *никому, никому на свете не упоминайте, что Достоевский, мол, появится на сцене! Теперь такой голод на пьесы, на темы, что если кто-нибудь нападает на тот же след, что и мы, — мы пропали! Ведь мы появимся не раньше чем через год, а любой другой театр — в месяц соорудит все что угодно, и мы окажемся на хвосте событий. Прошу очень, очень!*

В случае Вашего доброго согласия мы вышлем Вам своевременно и пьесу и все, что полагается.

Жду с нетерпением ответа.

Самый сердечный привет Вашим.

Ксения Карловна кланяется.

Ваш *М. Чехов.*

Как я наслаждался Вашим «Онегиным»![3]

Если увидимся — уж я спрошу Вас насчет «черного и белого». Интересно!

Публикуется по копии (оригинал Бахм. архив). Впервые «Театр», 1991, № 6.

[1] Добужинский жил в Каунасе до 1939 г.

[2] Имеются в виду «Бесы».

[3] Речь идет о лондонском издании «Евгения Онегина» 1938 г., проиллюстрированного Добужинским.

168 * М. В. Добужинскому

28.4.38.
[Дартингтон—холл]

Дорогой Мстислав Валерьянович!

Несказанно обрадовали Вы меня и всех наших здесь Вашим согласием работать с нами! Спасибо! Следующее письмо мое к Вам будет после того, как кончатся каникулы. Съедется начальство, составим, вернее, прикинем бюджет и кое-что повыясним. Крепко жму Вашу руку. Ксения Карловна и я сердечно кланяемся Вашей супруге, сыну, его супруге и ВНУЧКЕ ВАШЕЙ!!!!!

Надеюсь — до скорого свидания.

Ваш *М. Чехов.*

К стыду своему, забыл: читаете ли и говорите Вы по-английски? Пожалуйста, сообщите. На каком языке выслать впоследствии пьесу?

Публикуется по копии (оригинал Бахм. архив). Впервые «Театр», 1991, № 6.

169 * М. В. Добужинскому

9.5.38.
[*Дартингтон-холл*]

Дорогой, дорогой Мстислав Валерьянович!

Только что кончилось заседание, на котором обсуждалась предварительная смета предстоящих двух постановок. По зрелом размышлении, рассуждении и вычислении я сам решил предложить нашему «Артс Департменту» размер Вашего гонорара, и предложение мое прошло. Я предложил СТО фунтов ст. (100 ф. ст.), сумму эту я назвал, когда понял ясно, до какого предела «Артс Департмент» может пойти. Скоро Вы получите официальное предложение. Кроме того, Вас будут просить приехать к нам и пожить с нами недели две-три в начале работы, то есть сейчас же после заключительного договора, и затем еще раз на определенный срок ближе к концу постановки, когда будут осуществляться все декорации, костюмы, бутафория, свет и пр. Проезды Ваши, по-видимому, будут оплачены, но так как сегодня это не обсуждалось, то я не хочу забегать вперед. В официальном приглашении будет сказано все необходимое.

Итак, дорогой Мстислав Валерьянович, могу ли я надеяться на скорую и радостную для меня встречу с Вами? Черкните мне поскорее хоть открыточку!

Посылаю Вам русский экземпляр пьесы. Со времени перевода ее на английский язык пьеса подверглась многочисленным и многообразным изменениям и подвергается им еще и сейчас, но для Вас в данную минуту важно знать только, что *вторая* картина («Полустанок») больше не существует.

Вот и все, кажется, что я имею Вам сообщить сегодня, после долгожданного мною заседания.

О пьесе по-прежнему прошу хранить молчание. Надеюсь, она Вам понравится [1]. Вторая пьеса, которая репетируется параллельно с этой, — веселая, веселейшая комедия в духе комедии дель арте. Написал (пишет) ее один наш ученик, молодой писатель. Декорации и костюмы будут пробовать делать также двое из наших ребят (он и она).

Если у них не выйдет, то мы всегда успеем обратиться к настоящему мастеру.

Крепко обнимаю Вас и жду открыточки. Вашей супруге и Вам от Ксении Карловны и меня самые сердечные пожелания. Также вашему внучку и его счастливым родителям.

Всегда Ваш *Мих. Чехов*

Публикуется по копии (оригинал Бахм. архив). Впервые «Театр», 1991, № 6.

[1] Об этом подробнее см. Летопись М. Ч.

170 * М. В. Добужинскому

25—5—38.
[*Дартингтон-холл*]

Дорогой Мстислав Валерьянович!

Благодарю Вас от всей души за Ваше согласие работать с нами! И я, и Георгий Семенович Жданов, и все наши здесь рады очень и с нетерпением ждем встречи с Вами. Задержка за вещами чисто внешнего характера: во-первых, г. Мартин, заведующий «Артс Департментом», уехал... родить в Оксфорд (и уже родил девочку), но вернется сюда не раньше субботы, так как должен побыть в Лондоне с гастролирующим там балетом Иосса. Во-вторых, некоторое время требуется для оформления финансового вопроса в связи с деньгами, отпущенными нам на постановки. Сколько времени займет эта последняя формальность — не знаю, но только она кончится — сейчас же пошлют Вам официальное предложение.

Насчет странности пьесы — не пугайтесь, во-первых, потому, что пьеса все время меняется и дико сокращается. Во-вторых, потому, что цель ее с самого же начала была не ПЕРЕДЕЛКА ТОГО ИЛИ ИНОГО РОМАНА ДОСТОЕВСКОГО, НО ИСПОЛЬЗОВАНИЕ *ИДЕЙ* ДОСТОЕВСКОГО ДЛЯ НАПИСАНИЯ ПЬЕСЫ, ОТВЕЧАЮЩЕЙ НАШИМ СОВРЕМЕННЫМ ВОЛНЕНИЯМ И ЧИСТО ЧЕЛОВЕЧЕСКИМ ИНТЕРЕСАМ, не впадая в дешевый газетный тон. Думалось: если позволительно написать брошюру или прочесть лекцию, скажем, на тему «идеи Достоевского и современность», то почему бы не сделать этого в виде пьесы?

Что касается основных идей задуманной постановки, то, разумеется, надо говорить лично. Пока же замечу вкратце: хотим стремительного, острого, короткого (!) спектакля. Быстрые смены картин, освещение и тона рембрандтовские. Костюмы хотя и исторические, конечно, но все же как бы

ближе к нам. Мебель и костюмы хотя и вполне натуралистические, но, может быть, с легкими, еле заметными, характерными для каждой картины и действующего лица «жестами». Вот что в общих чертах представляется пока. Надеюсь, что это Вас не огорчит и не разочарует!?

Итак, до скорого свидания, дорогой Мстислав Валерьянович! Радуюсь предстоящей встрече с Вами! Моя супруга и я кланяемся Вашей супруге и Вам сердечно. Привет и Вашей ВНУЧКЕ и ее счастливым родителям.

Всегда, всегда Ваш *М. Чехов*

Публикуется по копии (оригинал Бахм. архив). Впервые «Театр», 1991, № 6.

171 В. В. Клименко

25.5.38.
[Дартингтон-холл]

Дорогой, родной Василий Васильевич!

Простите меня великодушно и не гневайтесь за невежливое мое молчание. Два оправдания: занятость и усталость — это первое и самое большое. Второе: хотелось послать Вам хоть немного марочек. Все некогда было отобрать. Да и теперь успел отобрать только несколько штук. Черкните мне, пригодились ли хоть некоторые из них? У меня довольно большая коллекция, но в диком беспорядке и все по той же причине: некогда. Напишите, какие страны Вас больше интересуют, и я постараюсь подобрать для Вас еще что-нибудь. Прилагаемые марки суть дубликаты. Был бы очень благодарен Вам, если бы и Вы поделились со мной Вашими дубликатами. Знакомых коллекционеров у меня здесь нет, и поэтому, к сожалению, не могу исполнить Вашу просьбу об обмене. Предлагаю только свои услуги в этом смысле. Тут гостил один музыкант из индусской труппы танцора Шанкара. Он оказался тоже «марочником», и так как он отдыхал и ничего не делал, то предложил мне привести мои марки в порядок и, действительно, привел. Но осталось еще великое множество неразобранных и лежащих безжалостно в куче. Эх, если бы Вы сами, дорогой Василий Васильевич, были здесь, Вы могли бы с пониманием отобрать себе все, что хотите! Я ведь дилетант и даже мало понимаю, хороши ли мои марки или нет. Когда был болен — покупал себе каталоги и копался в них, выискивая цены, разбираясь в деталях и особенностях, но теперь и думать об этом не приходится. Был в Лондонском музее, где

выставлена одна из драгоценнейших коллекций мира, и скажу Вам правду: даже затрясся, как скупой рыцарь, от восторга, жадности и непреодолимого желания... ну, что ли, украсть! Это такая красота, и такие редкие экземпляры, и такая полнота! Одна марка такой бешеной стоимости (не припомню сейчас, сколько в точности), что ее держат в отдельной запертой комнате и никого туда не пускают, а на том месте, где ей по рангу полагается лежать, обозначено, что, мол, такая марка существует и хранится отдельно в комнате. Сторож, приставленный к маркам, дает желающим объяснения и указывает цены. Есть там целые листы прямо вышедших из типографии старинных русских марок и также и других стран. Все в образцовом порядке, в особых подвижных рамках под стеклами! Простите за это короткое послание, но уж раз отобрал несколько марочек, то хочется скорее послать их Вам. Ксения Карловна и я кланяемся сердечно. Всего, всего Вам доброго.

Ваш *М. Чехов.*

Привет Вере Романовне.
Прилагаю 57 марок.

Публикуется по подлиннику (ГЦТМ, 376.297855.17).

172 * М. В. Добужинскому

28.5.38.
[*Дартингтон-холл*]

Дорогой, дорогой Мстислав Валерьянович!

Как рад я был услышать Ваш голос! Жду приезда с нетерпением. Надеюсь, что Елизавете Осиповне и Вам понравится наш маленький мирок! Жду от Вас извещения о дне и часе приезда в Newton-Abbot. (Можно приехать прямо до Totnes, но это отнимет у Вас много времени на пересадку в Newt.-Ab.) Комнат Вам снимать не буду, конечно, чтобы Вы могли сами решить все здесь на месте, но адреса постараюсь узнать до Вашего приезда. Ксения Карловна кланяется очень Вам и Елизавете Осиповне и, так же как я, ждет вас очень.

Всегда Ваш *М. Чехов.*

Простите за глупую остроту мою, что, мол, телефонный разговор наш с Вами я вставлю в какой-нибудь счет. Эта острота до того глупа, что я мучаюсь! Простите!

Публикуется по копии (оригинал Бахм. архив). Впервые — «Театр», 1991, № 6.

173 * М. В. Добужинскому

Июнь 14, 1938.
[Дартингтон-холл]

Дорогой, дорогой Мстислав Валерьянович!

Я рад был получить Ваше письмо, и должен сообщить Вам, что в письме, которое Вы получили от г-на Мартина, было определенно заявлено, что кроме Вашего гонорара в сто фунтов Вам должны быть оплачены Ваши дорожные издержки в Англию и обратно оба раза. Вы должны, однако, сами оплатить Ваше проживание здесь в оба приезда, а также стоимость визы. Надеюсь, что это теперь совершенно ясно.

Я не смог прочитать Вашего письма г-ну Мартину, так как оно писано по-французски, а в этом языке я абсолютно уверен только в одном слове «pardon» — и ни в чем более. Поэтому я передал письмо г-ну Мартину, не зная его содержания.

Я очень счастлив узнать, что Вы скоро будете здесь, и я надеюсь, что с г-ном Мартином все будет улажено. Обнимаю Вас, и, пожалуйста, передайте приветы всей Вашей семье от меня и моей жены. Дайте мне знать, пожалуйста, о дате Вашего прибытия, так как я хочу встретить Вас на станции. Я бы посоветовал Вам из Лондона ехать до Ньютон-Аббота, где я могу встретить Вас на машине.

С наилучшими пожеланиями, искренне Ваш *Мих. Чехов.*

Скоро, скоро увидимся, дорогой Мстислав Валерьянович! Урра! простите, что пишу по-английски, но я уезжаю на несколько дней в Лондон — нет времени, и потому я использовал свою секретаршу для экономии времени. Оставлять Вас без ответа не хотелось!

Крепко жму руку!!!

Публикуется по копии (оригинал — Бахм. архив). Впервые — «Театр», 1991, № 6. Текст, до подписи, написан по-английски.

174 * М. В. Добужинскому

8.8.38.
[Дартингтон-холл]

Дорогой Мстислав Валерьянович!

«Вот и кончилась жизнь в этом доме...» [1], но только до осени!.. Ждем, ждем Вас опять! Как радостно, что Вы так изумительно положили начало нашему первому спектаклю!

Прилагаю открытку, которая пришла после Вас. Насчет подарочков, по деликатности, — не напоминаю. А другой

бы, неделикатный-то, наверное, напомнил бы! Да еще приписал бы, пожалуй что, что особенно желательно что-нибудь из неоконченных декоративных эскизов: первая картина — с местом на небе, с фонарем внизу и с далекой полоской огоньков, Шатов с полукруглым окном справа, банкет губернаторский, две революции: первая — речь оратора и вторая — восстание в городе и тоже оратор, четвертый вариант кабинета Ставрогина, самый светлый и радостный, где Ставрогин кается матери в грехах и просит ее молит[ься][2].

Видите, сколько разного написал бы Вам неделикатный и ненасытный режиссер, но я не таков! Не-ет! Я молчу! Как воды в рот набрал.

Обнимаю Вас с любовью и благодарностью.

От Ксении Карловны и меня Елизавете Осиповне и Вам наши низкие поклоны.

Ваш *М. Чехов*

Публикуется по копии (оригинал Бахм. архив). Впервые — «Театр», 1991, № 6.

[1] Реплика Лопахина из четвертого действия «Вишневого сада» Чехова.

[2] Перечисляются сцены из «Одержимого» («Бесы») по Достоевскому.

175 * М. В. Добужинскому

9.8.38.
[Дартингтон-холл]

Дорогой Мстислав Валерьянович!

Только сейчас получил Ваше письмо с известием о смерти нашего единственного Константина Сергеевича[1]. Вечная ему память. Не думаю, чтобы его жизнь за последние 10 лет была легка. Он заслужил покой.

Спасибо Вам за сообщение. Спасибо за трогательную заботу обо мне лично.

Я ничего не нашел в английской газете о смерти К. С. Неужели о нем забыли, или не знают? Россия так давно отрезана от всего мира!

Крепко обнимаю Вас.

Поклон Елизавете Осиповне от нас обоих.

Просьбу Вашу об эскизах исполню.

Публикуется по копии (оригинал Бахм. архив). Впервые «Театр», 1991, № 6. Письмо без подписи.

[1] К. С. Станиславский умер 7 августа 1938 г.

176 * М. В. Добужинскому

31.8.38.
[Корнуолл, Англия]

Дорогой, дорогой Мстислав Валерьянович!

Спасибо Вам за письмо. Очень обрадован вниманием ко мне! Уж о конверте с Вашим именем и не говорю! Спасибо. Получил и Чурляниса. Отправитель M. Lipcius. Научите, пожалуйста: должен ли я его благодарить? Должен ли выслать деньги за репродукции? Сколько? За Чурляниса тоже спасибо большое Вам.

Уже предчувствую и волнуюсь по поводу «идейки» Вашей для 1-й картины. Об ясных, натуралистических фонах задника я бы не беспокоился. Разве нельзя, например, сделать его как пятна, подобные другим картинам, но чтобы все же получались из этих пятен необходимые формы? Вам, впрочем, виднее.

Желаю Вам полного успеха в Вашей работе, а что нас не забываете — это я знаю, верю и благодарю!

Живу и отдыхаю здесь хорошо. Погода только плохая. Читаю много. Петя [1] уехал кататься по Англии. Завтра еду в Dartington по делам, вечером вернусь.

Ксения Карловна и я кланяемся дорогой Елизавете Осиповне и Вам сердечно.

Ваш всегда *М. Чехов.*

Жданов порвал себе связку на ноге, но теперь поправляется. Завтра увижу его и поклонюсь от Вас.

Публикуется по копии (оригинал Бахм. архив). Впервые «Театр», 1991, № 6.

[1] П. Васараудзис, ученик Чеховской студии, впоследствии актер латвийского Художественного театра имени Я. Райниса.

177 * М. В. Добужинскому

2.11.38.
[Дартингтон-холл]

Дорогой Мстислав Валерьянович!

Мстислав Валерьянович! Я думаю, что мое письмо к Вам пропало, где я благодарил за Чурляниса и спрашивал, кто прислал картины, надо ли платить и пр. Хотя, конечно, я должен был написать Вам еще раз. Простите же меня, пожалуйста, за молчание!

Америка! Да, это событие для нас! [1]

Мне кажется, было бы хорошо, если бы Вы написали Мартину письмо и спросили его:

1. Когда Вам надо будет ехать?
2. На сколько времени?
3. Оплачивают ли они Ваш проезд?
4. Как обстоит с визой и на сколько времени виза? Можете ли Вы сами достать американскую визу, как Вы сами достали английскую, или Мартин должен достать ее для Вас?

Насчет дня Вашего приезда сюда — делайте, как Вам удобнее. Мы с Вами должны закончить эскизы декораций и костюмов. А это можно в случае необходимости продолжить и закончить в Америке. Строить декорации и шить костюмы будем там, а не здесь.

Насчет Елизаветы Осиповны — я не понял Ваших сомнений. Ее проезд придется оплатить Вам, и этим все исчерпывается, как мне кажется. Если... простите, перо не пишет... имеете вопросы ко мне — пишите. Сообщите также, когда мне ждать радостной встречи с Вами?

Ваш всегда *М. Чехов.*

Почтительно кланяюсь Елизавете Осиповне. Ксения Карловна шлет привет.

Публикуется по копии (оригинал Бахм. архив). Впервые — «Театр», 1991, № 6.

[1] Имеется в виду переезд Чеховской студии в Америку.

178 * М. В. Добужинскому

13.11.38.
[Дартингтон-холл]

Дорогой Мстислав Валерьянович!

Итак, ждем Вас около 20-го. Так? Все расскажу при личном свидании, так как теперь многие сроки не ясны нам самим. Вероятнее всего, отъезд состоится в конце декабря. (Может быть, в середине.) Важно, чтобы мы с Вами успели сделать здесь как можно больше костюмов и закончить эскизы декораций.

Елизавете Осиповне и Вам оба мы кланяемся.

Ваш всегда *М. Чехов.*

Miss Straight уже давно в Америке — подготавливает наш переезд туда.

Получил от д-ра Воробьева его труд о Чурленисе[1]. Как я рад и счастлив!

ЗА МАРОЧКИ
СПАСИ-
БО!!!

Публикуется по копии (оригинал — Бахм. архив). Впервые — «Театр», 1991, № 6.

[1] Имеется в виду книга: *Воробьев Н.* М. К. Чюрлёнис. Литовский живописец и музыкант. Каунас — Лейпциг, 1938 (на немецком языке).

179 * М. В. Добужинскому

Телеграмма

[*28 апреля 1939 г. Риджфилд, США*]

Телеграфируйте, пожалуйста, получили ли Вы визу и когда отплываете в Америку. Ваше присутствие настоятельно необходимо. *Чехов*

Публикуется по копии (оригинал — Бахм. архив). Впервые — «Театр», 1991, № 6. Датируется по почтовому штемпелю. Текст написан по-английски.

180 * М. В. Добужинскому

29 апр. 39.
[*Риджфилд*]

Дорогой Мстислав Валерьянович!

Только теперь в состоянии ответить на Ваше письмо! Как видите, всем нам пришлось потрудиться над составлением Вам нашего послания. Часть официальная исходит из нашего офи́са, от Евгения Ивановича Сомова (ему я и прошу Вас ответить относительно всего, что касается деловой стороны), часть художественная исходит от меня и Г. С. Жданова. Наш стедж-менеджер * также принимает в художественной работе большое участие, так как в его руках находится вся работа по осуществлению Ваших и наших художественных замыслов. Он очень милый и знающий молодой человек, и Вам будет приятно работать с ним, если Вы решите приехать сюда.

Теперь несколько принципиальных и, пожалуй, интимных слов, если Вы мне их позволите. В Вашем письме ко мне (за письмо благодарю Вас очень) Вы пишете, во-первых, что просьбу мою упростить и изменить скечи ** Вы рассматриваете как *новую* работу, которую я предлагаю сделать за то же вознаграждение. Признаюсь, я такой точки зрения на нашу с Вами работу не предвидел. У меня всегда было

* Stage manager — управляющий сценическим хозяйством *(англ.)*.
** Sketch — эскиз, набросок *(англ.)*.

твердое и ясное чувство, что *конечная* стадия работы есть спектакль. Да так же мы с Вами раньше и работали, дорогой Мстислав Валерьянович. Что же изменило теперь Вашу точку зрения? Боюсь, что два случайных, по существу, не относящихся к делу факта: внезапно разделившее нас с Вами пространство (дескать, вот все и кончилось!) и показ Ваших эскизов в Дартингтоне мр. и мрс. Элмхерст (дескать, вот все и кончилось!). Я же имею совсем, совсем другое чувство: *теперь только начинается*! Иначе я не могу. И не мог никогда. Г. С. Жданов уже переписывает пьесу в который раз! Я всегда говорил и говорю нашим ученикам и хозяевам, что мы, русские артисты, и художественники в особенности, воспитаны особым образом. Мы подходим к работе иначе, чем они, и пр.

Вы сами знаете разницу между ними и нами. С этой позиции я сойти не могу.

Во-вторых, прочитав в Вашем письме о нежелании Вашем закончить костюмы, я, признаюсь, просто растерялся. Я должен был, докладывая нашим хозяевам о Вашем отказе, мотивировать его как-нибудь, и пережил при этом несколько довольно тяжелых минут. Ваша мотивировка (неудобство работы на расстоянии) не может рассматриваться как мотив для *прекращения* работы. Тем более что Вы сами пишете, что в случае возможности Вашего приезда сюда, в Америку, Вы готовы начать работу немедленно, то есть на расстоянии.

В-третьих, в добавление к тому, что пишут Вам из нашего офиса, могу сказать, что даже американский консул в Ковно не мог, по-видимому, дать Вам правильных сведений о здешних юнионах*. Тем менее мог это сделать Жилинский. Положитесь на сообщения, которые дает Вам Е. И. Сомов. Он имеет дело с юнионами непосредственно и знает все, что касается Вашего здесь положения, лучше кого бы то ни было.

Итак, дорогой Мстислав Валерьянович, прилагаю Вам целое множество художественных пожеланий, возникших в течение работы над пьесой, а также костюмные соображения. Если Вы по прочтении всего, что получили от нас из Америки, решите продолжать работу по постановке нашей пьесы, то прошу Вас, до того как мы встретимся здесь лично, приступить к работе и порадовать нас присылкой всего, что за это время вызреет и оформится у Вас. Вы не можете себе представить, как все мы ценим Вас и Ваш гений

* Union — союз *(англ.)*; здесь: профсоюзы.

и с каким нетерпением будем ждать Вас здесь, если Вы решите приехать.

Поклон самый сердечный и глубокий Елизавете Осиповне от Ксении Карловны и от меня. Крепко жму Вашу руку. Пишите независимо от дел, просто по-человечески.

Всегда, всегда Ваш *М. Чехов.*

ПС. На сцене будут две движущиеся площадки. Это дает возможность сохранить все ширмы, к великой моей радости!

Публикуется по копии (оригинал — Бахм. архив). Впервые — «Театр», 1991, № 6.

181 *** М. В. Добужинскому**

Телеграмма

[1 июля 1939 г. Риджфилд]

Подготавливаем к одновременной постановке в октябре вторую пьесу — «Пиквик» Диккенса. Вот почему жизненно необходимо Ваше как можно более ранее прибытие. Пожалуйста, телеграфируйте, согласны ли Вы оформлять «Пиквика» [1] и каков наиболее ранний из возможных сроков Вашего прибытия [2]. *Чехов*

Публикуется по копии (оригинал — Бахм. архив). Впервые — «Театр», 1991, № 6. Датируется по почтовому штемпелю. Текст написан по-английски.

[1] Постановка «Пиквикского клуба» осуществлена не была.

[2] Добужинский отбыл в США 22 июля 1939 г.

182 *** А. С. Бессмертному**

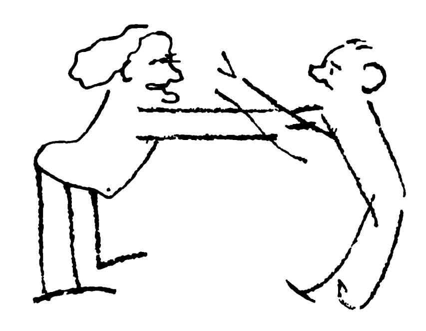
[До августа 1939 г. Риджфилд]

...Теперь насчет несбыточных мечтаний и одиночества. Ксении и мне пришла в голову мысль (в одну голову две мысли или в две головы одна мысль...) ... а что если бы мы пригласили тебя и Машу к нам погостить на август? Что бы ты сказал на это? Я рассудил так: морально, конечно, неприятно видеться с вами целый месяц, но тут можно утешиться мыслью, что и вы будете иметь ту же самую неприятность, но материально в этом есть, пожалуй, некоторый смысл. Если ты решил истратить какую-то сумму на лето, то ты можешь ее сэкономить, приехав ко мне: ни еда, ни помещение тебе не будут стоить ничего. Весь твой расход ограничится только твоим и Машиным переездом через Францию и через...

Ксеня кланяется Машеньке и тебе.

...Вещей много не бери (постельное белье тут есть), так как на автомобиле желательно вещи не очень громоздкие.

Напиши, что именно возьмешь.



Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.3.36, л. 16 и об.). Текст сохранился не полностью. Датируется условно, по помете на письме: «Ridgefild».

183 С. Ю. Судейкину

Авг. 17. 39.
[*Риджфилд*]

Многоуважаемый Сергей Юрьевич!

Простите меня великодушно за запоздалый ответ, занятость — мое единственное оправдание. Простите! При первой же возможности я непременно и сейчас же обращусь к Вам, дорогой Сергей Юрьевич, и, надеюсь, мы поработаем тогда вместе. Сейчас я заканчиваю две первые постановки нашего театра: «Бесы» и «Пиквик». Когда покончу с ними — начну думать о дальнейшей работе. Тогда напишу Вам. Спасибо за письмо и доброе Ваше отношение ко мне, которое я глубоко ценю!

Мой искренний привет Вашей супруге [1] от нас обоих.

Спасибо за приглашение посмотреть Ваши работы. Если будет возможность — приедем, известив Вас заблаговременно.

Ваш всегда *М. Чехов*

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 947.1.266, л. 1).

[1] Дж. Палмер-Судейкина.

184 * М. В. Добужинскому

[Не позднее ноября 1942 г.]
Риджфилд

Дорогой Мстислав Валерьянович, к величайшему огорчению, не могу Вам ничего сказать ни о группах, на которые будет подразделен хор, ни о количестве индивидуумов(!). Почему? Потому что либретто переделывается заново новыми авторами. Что они создадут — я не знаю. Думаю, что и Mr. Купер не в состоянии сказать Вам ничего определенного и ответственного.

Привет сердечный Елизавете Осиповне.

М. Чехов

Публикуется по копии (оригинал Бахм. архив). Впервые «Театр», 1991, № 6. Датируется в связи со временем постановки «Сорочинской ярмарки» М. П. Мусоргского, над которой Чехов работал одновременно с Добужинским и дирижером Купером и премьера которой состоялась в Новой опере Нью-Йорка в ноябре 1942 г.

185 * М. В. Добужинскому

Открытка

Jan. 3, 1943.
Чикаго

Дорогой Мстислав Валерьянович! Вот я и в Чикаго. Сижу один-одинешенек, как «дурак» в афанасьевских сказках. Думаю о доме, а не Холливуде[1]. Привет дорогой и доброй Елизавете Осиповне.

Крепко обнимаю Вас.

М. Чехов

Публикуется по копии (оригинал Бахм. архив). Впервые — «Театр», 1991, № 6.

[1] Чехов ехал сниматься в фильме «Песнь о России».

186 * Е. О. и М. В. Добужинским

13 янв. 1943.
[Калвер-сити, Калифорния]

Здравствуйте, глубокоуважаемая Елизавета Осиповна и дорогой Мстислав Валерьянович!

Вспоминаю о вас часто, с благодарностью и душевным приятным волнением.

Вчера переехал наконец на постоянную (???) квартиру, и адрес мой таков: 4026 Duquesne str., Culver-city, Calif. (адресок не давайте, пожалуйста, малознакомым людям).

Живу в Калифорнии уже 8 дней и, представьте себе, не видал ни режиссера (Ратова), ни продюсера, ни скрипта! * Боюсь, что тут скрывается какая-нибудь финансовая хитрость. Картину отложили еще на неопределенное время. Завтра, соответственно с текстом контракта, я пойду в студию MGM [1] и скажу: «How do you do? I am here. What do you want me to do tomorrow?» ** Наслушался я здесь всяких рассказов о здешних делах и людях, и все они *ужасны*! Судя по тому немногому, что я видел сам, начинаю верить рассказам.

Видел С. Л. Бертенсона. Он зашел ко мне поболтать. Было приятно видеть его. Он почти не постарел с тех пор, как я его видел (давно это было). Он говорит, что Вы, Мстислав Валерьянович, написали ему о моем приезде.

Как только тайна рассеется, и боги, сойдя с Олимпа, станут видимы — напишу Вам, может быть, и поинтереснее, но пока одна Калифорния и больше ничего. Но Калифорния хороша! Ах как хороша! Солнце, тепло, воздух дивный, цветы, пальмы и пр. и пр. Я живу в двух шагах от студии MGM, и около меня: полиция, тюрьма (маленькая), бюро похоронных процессий, церковь, пожарная команда, газолиновая станция, банк (к которому я не имею еще никакого касательства) и пр. учреждения в этом роде.

Черкните мне словечко. Обрадуете одинокую душу.

Всего, всего Вам хорошего.

Ваш *М. Чехов*

Публикуется по копии (оригинал — Бахм. архив). Впервые — «Театр», 1991, № 6.

[1] «Метро-Голдвин-Майер» — одна из крупнейших американских киностудий.

187 * М. В. Добужинскому

13 февр. 43.
[Калвер-сити]

Дорогой Мстислав Валерьянович!

Спасибо Вам за ласковое письмо и простите, что не сразу собрался ответить. Вспоминаю о Вас, скучаю и думаю, как

---

* Script — сценарист, сценарий *(англ.)*.

** «Как вы поживаете? Вот он я. Что вы хотите, что я делал бы завтра?» *(англ.)*.

хорошо было бы поработать и тут вместе! Может быть, когда и придется. В MGM (где я работаю), как я узнал, есть свои художники на контрактах, и никого со стороны они не допускают. Здесь живет Ремизов. Его знают и ценят, но не берут в MGM по причине вышеупомянутой. Если судьба улыбнется мне *ШИРОКОЙ* улыбкой — не миновать нам встретиться здесь.

Не знаю, хорошо ли Вы переносите жару. Два последних месяца здесь тропическое лето! Деревья зацвели, птицы поют с утра до поздней ночи. Я загорел и наслаждаюсь солнцем. Люблю солнце со стихийной силой.

Началась кое-какая работа. Еще не настоящая съемка, а так. Грим. Роль учу. Шатаюсь по MGM и наблюдаю.

Очень тянет писать воспоминания, но считаю это баловством и сдерживаю себя. Считаю это «баловством» *для себя*, так как надо переключиться совершенно в настоящее и забыть, пока что, прошлое. Дошел в записках до моих первых встреч с Вами. Вы об этих «встречах» не знаете: они происходили в темном зрительном зале МХТ, когда я «шпионил» за Вами, а Вы делали себе свое, прекрасное, дело. Если бы была со мной пишущая машинка, я бы перестукал для Вас эту первую нашу «встречу» [1].

Мой искренний, сердечный поклон глубокоуважаемой Елизавете Осиповне.

Ваш всегда *М. Чехов*

Публикуется по копии (оригинал — Бахм. архив). Впервые — «Театр», 1991, № 6.

[1] В этот период Чехов работал над новым вариантом своих воспоминаний, названных им «Жизнь и встречи» (см. наст. изд.).

188 * М. В. Добужинскому

23 февр. 1943.
[Калвер-сити]

Дорогой Мстислав Валерьянович!

Спасибо Вам за чудное письмо. Я хотел было рассердиться на Ксению Карловну за то, что она дала Вам отрывки неотделанных записок, но раздумал — самому мне почитать Вам все равно не удается, а скрывать от *Вас* я не собирался, так что — все хорошо. Спасибо за отзыв. А что именно кажется Вам неудобнопечатаемым?

Моя агентша Betty Raskin сделалась Вашей горячей и страстной(!) поклонницей после «Сорочинской». Она мечтает, чтобы Вы работали здесь, в Холливуде, в фильме.

Вчера она просила меня написать Вам, чтобы Вы, если хотите, прислали ей через меня краткую историю Вашей театральной деятельности: *где, когда* и *что* Вы делали для сцены и для фильма. У нее отыскался маленький ход для художника в одну из здешних фирм. Она хочет попробовать предложить Вас. Если Вам это улыбается, пришлите мне поскорее эти ГДЕ, КОГДА, ЧТО. От себя же прошу Вас, дорогой Мстислав Валерьянович, не возлагать на эту первую попытку слишком больших надежд, чтобы не было разочарования.

Если удастся, пришлю продолжение записок, и там о нашей «встрече».

Мой самый сердечный привет глубокоуважаемой Елизавете Осиповне.

Ваш всегда *М. Чехов.*

Ксения пишет, что между Вами и ею установился «контакт». Я очень, очень рад этому.

Публикуется по копии (оригинал — Бахм. архив). Впервые — «Театр», 1991, № 6.

189 **Е. И. Сомову**

[*Не ранее 28 марта 1943 г. Калвер-сити*]

Дорогой Женя!

Спасибо тебе за оба письма. Я очень жалею, что нельзя было исполнить твоей просьбы о цветах, но я непременно сделаю это, когда будет нужно [1].

Я думал, что тебе все пишут о планах Натальи Александровны. Я не знаю их в деталях. Знаю только, что она хочет продать дом и уехать в Нью-Йорк [2]. Я был у нее и нахожу, что она держится совершенно необыкновенно! Так мужественно и так, я бы сказал, душевно красиво!

Когда умер Шаляпин — я испытывал такую же тоску, совсем особенную, совсем не личную. Мне казалось тогда и кажется теперь, после смерти Сергея Васильевича, что на всей земле случилось что-то, что я могу сравнить с чувством одиночества и пустоты. Ты переживаешь это, конечно, интимнее, ввиду твоей близости к семье Сергея Васильевича.

Сергей Васильевич действительно не знал о приближении смерти в последние дни, так как его держали в полусонном состоянии. Но до этого он стал догадываться, что

положение его серьезно, и даже, как мне говорили, заплакал, когда заговорили о Тане[3], и сказал, что он уже не увидит ее. Физически он страдал мало, относительно, конечно, благодаря впрыскиваниям, которые ему давали врачи, и благодаря необычно быстрому развитию болезни. Когда я посетил Наталью Александровну за несколько дней до смерти Сергея Васильевича, она сказала мне, что опухоли появились на всем теле и даже на лбу. Но когда я смотрел на его изумительное лицо в гробу, я не видел опухолей.

Ксеня, как я понимаю из ее писем[4], переживает это событие очень тяжело. Я так и предполагал — она очень любила его и преклонялась перед ним, как перед богом.

Милый Женя и Леночка[5], если можете — пишите хоть иногда. Все, что узнаю о времени перевоза тела Сергея Васильевича в Нью-Йорк, сообщу вам.

Крепко жму тебе руку, кланяюсь Леночке.

Твой *Миша*

Публикуется по тексту «Нового журнала», 1971, кн. 102. Датируется по соотнесению с датой смерти Рахманинова.

[1] Речь идет о цветах на гроб Рахманинова.

[2] Н. А. Рахманинова с дочерью Ириной переехала в Нью-Йорк в конце мая.

[3] Т. С. Конюс.

[4] К. К. Чехова в это время находилась в Нью-Йорке.

[5] Е. К. Сомова.

190 * М. В. Добужинскому

Понедельник,
19 апр. [*1943 г.*
Калвер-сити]

Дорогой, дорогой Мстислав Валерьянович!

Прежде всего позвольте поделиться с Вами моей радостью: иллюстрации к лесковскому «Левше»! Это такой восторг! Я знаю (да и Вы сами тоже), как великолепно это будет! Уж позвольте мне быть нескромным и спросить Вас: будет ли это карандаш, перо, акварель или совсем «новое»? Я хоть помечтаю об этом! Ах, как это хорошо и важно! Дай Вам Бог радости в этой работе. Когда начнете? Начали? Когда будет издано?[1] Кому пришла идея об этом? Словом: ура!

За доброе Ваше письмо спасибо Вам. За отзыв о записках тоже спасибо. Вы меня подбодряете. Буду продолжать.

Простите, что не написал Вам о получении сведений от Вас для агентши. Она «работает», но я не хотел писать Вам

об этом потому, что пока еще ничего конкретного нет. Тут так много значит «случай», что можно ждать всегда всего самого неожиданного. Важно, что агентша «работает».

Работа моя здесь меня, сознаюсь, не удовлетворяет художественно. Ратов (режиссер) до такой степени чужд мне во всех отношениях, что я даже не понимаю того, что он делает, что он от меня хочет, и кажется иногда, что он *ничего* от меня не хочет, но мешает мне ужасно! В сущности, я ничего от него не слышу, кроме: «темп, темп, темп!» Это мучительно. Темпом этим он заставляет меня впадать в бессмысленное выбалтывание слов, и потом сам же говорит: «Не говорите только слова, а играйте!» А на игру-то он мне как раз и не дает времени ни секундочки! То, что он иногда (очень редко) показывает, так плохо, что делается стыдно смотреть ему в глаза. Удовольствия никакого не получаю. Теперь решил: попробую делать все по-своему — может быть, он подумает, что это то самое, чего он хочет (а он ничего не хочет). Посмотрим, что выйдет. Главная сцена еще впереди и будет сниматься не скоро. Хватит времени на то, чтобы внутренне перестроиться на новый лад.

Ах, как я рад иллюстрациям! Как праздник для меня! Но ведь не увижу их скоро-то. Если бы я там, у вас был [2], была бы надежда, а за 3000 миль чего ждать!

Очень счастлив, что Вы встречаетесь с Ксенией Карловной. Я знаю, как это ей радостно, и сам радуюсь за нее.

О «ТОМ ДОБУЖИНСКОМ», как Вы выразились, у меня еще много всего заготовлено! Но по занятости, боюсь, не так скоро дойду до этих мест в записках.

Здесь помешательство на русских картинах. Все фирмы ставят русские и русские картины, и все разводят такую «клюкву», что стыдно смотреть. Что понаделано в нашей картине, и сказать невозможно! Говорят: мы не для русских ставим, а для американцев. Ну, тут они, может быть, и правы. Но русскому переварить все это трудно. Советские были смешны (я наблюдал их), когда им с гордостью показывали «русский» стиль! Я сильно хихикал в душе. Был, например, в избе (в моей избе) повешен большой портрет мой, сделанный масляными красками (уже смешно!). Пришли советские и говорят: это, знаете, не совсем... вы бы товарища Ленина повесили на это место. Тотчас же достали Ленина и всадили его в громадную, золотую, массивную раму!!! Советские говорят: надо бы рамочку поскромней... Минуты не прошло, как Ильич оказался в каком-то шнурочке вместо рамы! Тут я насладился! Жена консула говорила мне одну любезность за другой и главным образом настаивала на том,

что знает меня очень хорошо, а кончила тем, что вдруг спросила: «Это ваша собственная борода?» Да, им, бедным, тоже не легко.

Поклонитесь от меня глубокоуважаемой и дорогой Елизавете Осиповне.

Не забывайте, и спасибо Вам еще раз за внимание.

Ваш всегда *Мих. Чехов.*

С. Л. Бертенсону поклонюсь. Мы с ним о Вас уже изрядно поговорили.

Публикуется по копии (оригинал Бахм. архив). Впервые — «Театр», 1991, № 6. Год устанавливается по сопоставлению с п. 189, а также по упоминанию работы с Ратовым.

[1] «Левша» Лескова с иллюстрациями Добужинского под названием «Стальная блоха» был издан в Нью-Йорке в 1943 г.

[2] Добужинский жил тогда в Нью-Йорке.

191 * М. В. Добужинскому

21 мая 1943.
[Калвер-сити]

Простите меня, дорогой Мстислав Валерьянович, что не сразу собрался ответить Вам. За письмо великое спасибо. Я никогда не знал, что В. Ив.[1] предлагал Вам стать пайщиком МХТ! Большая новость для меня.

Первая студия МХТ образовалась в 1913 году (в год моего поступления в МХТ)[2]. Руководили ею Станиславский и Сулер. Позднее: Вахтангов, Болеславский, Сушкевич, Готовцев и я. С 1924 года (1925?) я руководил студией (и позднее МХАТ Вторым) — единолично[3].

Вахтангов появился (как *самостоятельная* личность) в 3-й студии, которая стала потом Театром имени Вахтангова[4].

Когда скончался Фессинг[5] — я не знаю.

Прошу Вас, дорогой Мстислав Валерьянович, печатать обо мне все, что Вы сами найдете нужным. Мои записки, по-видимому, тоже появятся в «Новом журнале»[6], и я буду упоминать о случае с Фомой Опискиным[7], но это никак не должно, по-моему, влиять на *Ваши* записки[8].

Я продолжаю мечтать о Вашей «Блохе» и верю, что это осуществится.

Мой сердечный поклон Елизавете Осиповне и пожелания наилучшие.

Ваш всегда *М. Чехов.*

Не забывайте!

Публикуется по копии (оригинал — Бахм. архив). Вперые — «Театр», 1991, № 6.

[1] В. И. Немирович-Данченко.

[2] Чехов был принят в труппу МХТ в июне 1912 г., а в сентябре того же года была организована студия, которая свой первый спектакль — «Гибель «Надежды» Гейерманса — дала 15 января 1913 г.

[3] Первой студией Чехов руководил с сентября 1922 г.

[4] Вахтангов создал свою, Студенческую, студию в 1914 г., Третьей студией МХАТ она стала именоваться с 1920 г. по просьбе ее руководителя.

[5] Л. А. Фессинг — инспектор Художественного театра со дня его основания до конца своей жизни, до 1920 г.

[6] Воспоминания Чехова начали публиковать с апреля 1944 г.

[7] Чехов был назначен Станиславским на роль Фомы Опискина в «Селе Степанчикове» по Достоевскому, но не сыграл ее, так как свои права на нее заявил Москвин.

[8] Воспоминания Добужинского о Художественном театре появились в 5-м номере «Нового журнала» за 1943 г., но в рассказе о «Селе Степанчикове» Чехов не упоминается (см.: *Добужинский М. В.* Воспоминания. М., 1987, с. 254—255).

192 * М. В. Добужинскому

Июль 16, 1943.
[*Резеда*]

Дорогой друг, Мстислав Валерьянович!

Большое спасибо Вам за письмо. Касательно «Левши» я пришел в волнение! Если книга уже вышла или даже если только выходит, то позвольте мне попросить Вас о большом одолжении: нельзя ли через Вас эту книгу *немедленно* купить или записаться на нее с тем, чтобы получить, как только она появится. Простите за эту просьбу, но я не думаю, чтобы без Вашей дружеской помощи я мог получить ее без промедления. Что Платов и Левша «похожи» — привело меня в восторг, и я уже похохотал, с точки зрения здравого смысла: *беспричинно*, но Вы меня понимаете! Завидую издателям и тем из Ваших друзей, которые уже видели. Не томите, дорогой и добрый Мстислав Валерьянович, и помогите получить «Блоху» как можно скорее! Спасибо. А какие еще работы намечаете? Неужели моя мечта: «Скверный анекдот» никогда не осуществится? [1] Подумайте о нем хоть секундочку на свободе, хоть одну секундочку, и Вы сами увидите, до чего все они будут у Вас «похожи»! Как театральные работы? Есть? Нет? Тамировы хвастались, что приобрели Ваши ра-

боты. Я сделал вид, что мне все равно. Продолжаете ли писать воспоминания? Печатаете ли? На мои записки Михаил Львович Цетлин [2] не реагирует. Наверное, не понравились. Хотел бы получить их назад, но боюсь написать ему об этом — не подумал бы он, что я обиделся, а я нисколько не обиделся, даже считаю, что он прав: записки мои довольно хаотичны. Сейчас не пишу их по двум причинам: во-первых, увлечен фармой [3], а во-вторых, новая картина на носу и приходится зубрить английский текст, что дается мне не так уж легко. Моя первая картина кончилась недели две назад, и теперь (к счастью) я подписал контракт на вторую, с чудесной ролью [4]. Играть я не хочу, но о чудесности роли говорю с точки зрения «карьеры», то есть хорошую роль здесь обычно принимают за хорошую игру, а в этом вся суть и заключается. Я ведь размахнулся, купил именьице-то на те деньги, которым предназначалось идти на уплату налога, а теперь сижу, поджав хвост,— надо заработать на налог. Новая картина потому и радует! А первая картина кончилась совсем непредвиденным и, в сущности, убийственным для молодого актера, как я, обстоятельством: продюсер и режиссер истратили в первой половине картины все полагающиеся им деньги (больше миллиона), и пришлось им, голубчикам, кончать работу внезапно, так сказать, где попало, и они, не долго думая, отхватили весь конец картины! А в этом-то конце и была главная часть моей роли. Я так рассержен, что даже не пойду смотреть ее и Вам не советую. Я ходил гоголем и все думал: ну, главное-то у меня впереди, значит, и играть по-фильмовому подучусь к тому времени, и денежки идут. Вдруг в одну прекрасную субботу прихожу, а мне говорят: ложитесь, мистер Чехов, на землю. Зачем? Вы умерли. Как? Когда? От какой причины? Ложитесь, говорят, вас убили немцы. Я лег, нарисовали на моей личности кровь, сняли и говорят: вы — свободны. Я говорю, позвольте, но ведь последняя сцена была: я чай пью — нельзя же от чаю помереть, хоть покажите, *как* меня убивают, *как* я умираю, а они говорят: публика не любит жутких картин, до свидания! Вообще вся эта картина была так мучительна с начала до конца, что я не могу себе представить, чтобы могло быть еще хуже или еще глупее и поэтому иду на вторую картину с удовольствием, зная, что что бы ни было — хуже не будет. О, какой это ужасный, нехудожественный, жестокий и бездарный мирок! Деньги надо с них не брать, а *драть* без малейших колебаний! Они так обращаются с актерами, которые чуть поменьше, что за это их всех

надо бы расстрелять! Я такие примеры видел, что даже вспоминать о них не хочется. И актеры стали здесь полными, сознательными рабами. Правда, актеры сами не Бог знает какой народец здесь, но все же рабами им быть не следовало бы. Стары* здешние — существа воистину власть имущие! Особая каста. Как в Риме. Знаю случаи, когда небольшой актер, вырвавшись (случайно) в стары, начинал мстить своим прежним притеснителям, а те кланялись, подлизывались и сами превращались в рабов! Неужели никто до сих пор не описал Холливуд, как он есть в действительности! Кажется, нет, а может быть, я не знаю.

Ксения Карловна превратилась в Пер Гинта[5]: с корнями вырывает дубы! До того она смешна, когда вступает в бой с природой и падает на землю, вытягивая какой-нибудь застарелый подсолнух, что и описать Вам не могу! Делает она чудеса: одна вычистила и привела в приличный вид весь наш участок! Я по слабосилью своему делаю дела невидные и незаметные глазу человеческому, а она буквально *преображает!* Планы у нас большие, и если будут деньги, то года через два местечко будет очень славное. К тому времени Вы и глубокоуважаемая Елизавета Осиповна будете здесь и станете посещать нас часто и будем пить чаек на природе!

Очень хочется Вас увидеть. Напишите два словечка о себе.

Крепко жму Вашу руку.

Всегда Ваш *М. Чехов.*

Елизавете Осиповне Пер Гинт и я кланяемся.

Бертенсона давно не видал. Я его очень полюбил.

Публикуется по копии (оригинал Бахм. архив). Вервые — «Театр», 1991, № 6.

[1] Речь идет об иллюстрациях к повести Достоевского.

[2] По-видимому, ошибка Чехова; отчество редактора «Нового журнала» — Осипович (см. п. 194).

[3] В июне 1943 г. Чеховы переехали на собственную ферму в местечке Резеда.

[4] Второй ролью Чехова в Голливуде был Леопольд в фильме «В наше время», первой — колхозник Степанов в «Песне о России».

[5] Пер Гинт (Пер Гюнт) — герой одноименной драматической поэмы Ибсена.

* От star — звезда *(англ.)*.

193 * М. В. Добужинскому

*[Не позднее
22 октября 1943 г.
Резеда]*

Дорогой и добрый Мстислав Валерьянович!

Я виноват перед Вами ужасно — простите за долгое молчание! Да и сейчас это еще не письмо, но несколько вырывающихся из сердца чувств: во-первых, радость по поводу Вашего успеха! Пусть же они все видят и понимают, КТО работает для них! Дай Вам Бог и дальше и дальше таких же успехов! Во-вторых, кланяюсь Вам земно и благодарю за «Левшу», за отдельный рисунок (Платов храпит) и за обложку и за рекламную книжечку! Я впился в эти рисунки, и ненасытный аппетит мой только больше разыгрался... Когда же выйдет книга? Жду и мечтаю. Да, очень, очень «похожи» и Левша и Платов. А Государь, нависший с небес,— бесподобен. Не мне говорить разные слова — спасибо, спасибо, спасибо. В-третьих, как теперь здоровье Ваше? Надеюсь, что раз Вы работаете — все обстоит благополучно.

От Ксении Карловны и от меня Елизавете Осиповне и Вам самому — лучшие пожелания.

Всегда Ваш *М. Чехов*

Публикуется по копии (оригинал Бахм. архив). Впервые — «Театр», 1991, № 6. Датируется по почтовому штемпелю.

194 * М. В. Добужинскому

*25—11—1943.
[Резеда]*

Дорогой Мстислав Валерьянович!

Только что, сию минуту, прочитал Ваши воспоминания о МХТ и нахожусь под их впечатлением. Я, как человек подозрительный к себе самому, сейчас же задал себе вопрос: почему это так волнительно: не потому ли, что я знаю Мстислава Валерьяновича и сам был в МХТ? Ответ оказался следующим: нет, не потому. Совсем не потому! Во-первых, эпоха так живо выступает в написанном, что не может не волновать. Во-вторых, написано так изумительно, так скромно и так ярко и сильно, что душа волнуется от этого сочетания скромности писавшего и яркости картин и типов, им описанных. (Тут, простите за грубое выражение, Вы мне налили по первое число!) В-третьих, необыкновенная законченность и завершенность всего, что изложено, с началом

и концом, как музыкальное произведение, с переходом из мажора в минор. Чудно! В-четвертых, так много в такой сжатой форме! В-пятых, так много любви и чего-то такого человеческого (выразить не могу, но чувствую!). В-шестых, особенно ценимая мною вещь (вероятно, потому, что сам не силен в ней) — ПРАВДА, ИСКРЕННОСТЬ и такой изумительный такт! Простите меня, дорогой Мстислав Валерьянович, что так подробно разбираюсь, но это не «разбирательство» и еще меньше похвала (в этом Вы не нуждаетесь, да я бы и не осмелился), а просто живое первое впечатление, непосредственная радость от только что прочитанного. Тысячу раз спасибо Вам за эту радость. Жду дальнейшего!

Прошу Вас, научите меня, пожалуйста, как получить «Блоху»? Кому писать по этому поводу? Чем Вы сами недовольны? Черкните, если найдется минутка.

О своей жизни писать нечего пока что. Не играю. Занимаюсь деревьями и огородом. Много читаю. Пишу записки и свою «систему», уже написанную по-английски [1], перевожу и переделываю для русского актера. Когда закончу — если будут деньги,— сам издам. Предложу и М. О. Цетлину, может быть, он заинтересуется. Между прочим, мои записки начнут печататься с января [2], если М. О. не передумает. Говорят, у журнала мало денег, это очень грустно. Мы тут заставили кое-кого подписаться. Говорят, что первый фильм, в котором я «искожался», плох, и особенно испортили мою роль. Должно быть, это правда. Не пойду смотреть, если даже представится возможность. Как я ГЛУБОКО не люблю здешнего так называемого театра и здешних так называемых актеров!

Поклонитесь от Ксении Карловны и от меня глубокоуважаемой Елизавете Осиповне.

Буду очень рад и благодарен, если напишете хоть парочку строк.

Всегда Ваш *Мих. Чехов.*

Перо, самопишущее, испортилось — потому и карандаш. Простите.

Ксения Карловна первая прочла Ваши записки и стала передо мной заноситься, но я не дал ей долго торжествовать и проглотил их незамедлительно!

За открытку из Канады — спасибо! Много смеялись.

Публикуется по копии (оригинал Бахм. архив). Впервые — «Театр», 1991, № 6.

[1] Имеется в виду книга «О технике актера», изданная в 1946 г. в Нью-Йорке на русском языке.
[2] Воспоминания Чехова «Жизнь и встречи» начали печататься с 4-го номера «Нового журнала».

195 * М. В. Добужинскому

13 март, 1944.
[Резеда]

Дорогой, дорогой Мстислав Валерьянович!

Как всегда, приходится начинать с извинений. Я сам глубоко возмущаюсь своей манерой не отвечать сразу на письма. Мысленно пишу много и часто, а сесть за стол и написать фактически — вот тут-то и непонятное — не могу. Оправданий нет и быть не может. Надеюсь, как всегда, на Вашу доброту. Простите.

Что же такое с Елизаветой Осиповной? И как она теперь? Это, наверное, весенняя дань погоде. Выходить нельзя ни в коем случае. Даже после полного выздоровления надо бы посидеть дома. Простуда легко притворяется, что она прошла, а потом, если рано выйти, опять дает себя знать. Оба мы желаем Елизавете Осиповне скорого выздоровления.

«Блоху» не только получил, но продолжаю получать ее каждый раз, как рассматриваю Ваши дивные рисунки! За посвящение рисунков благодарю сердечно и горжусь, горжусь! Уж один император сзади чего стоит! Молящиеся перед иконой, работа в избе, дворцы — все, все изумительно, и, как всегда, при разгляде видишь новости, неожиданности и ВАШ особенный юмор, который имеет свойство *доходить*. Как в «Ревизоре», например[1]. Помните? А новый рисуночек (не помещенный в «Блохе») — такой восторг! Полон атмосферы и опять смешон! Может быть, уж я чересчур смешлив и Вы совсем не хотели смешить, но — не могу скрыть: *смешно!* Не зря два кобелька встретились!

То, что Вы не рисуете сейчас, это печально, конечно, но, думается, душа сама знает, когда сделать перерыв. О работе над книгами напишите подробнее. Я не очень ясно понимаю, в чем она состоит. Рад, что она нравится Вам.

Моя жизнь скучна, проста и однообразна. Оно и лучше. Работы в фильме сейчас нет. Хоть она скоро и нужна будет, а все-таки не хочется думать о ней. Так много хорошего видел и пережил в театре на своем веку, что фильм, с его грубыми и глупыми людьми, никак заинтересовать не может. Пытаюсь кое-что писать, но никак не могу поверить, что это серьезно, и все бросаю[2]. Чувствую свой возраст,

приближение старости и нахожу это не плохим. Есть в этом какое-то, ну что ли, *завершение*. Покой какой-то. Плохо было бы, если бы хотелось жить и жить и жить. Тогда было бы очень мучительно, наверное. И ненормально. Вкусы изменились очень. В литературе, например, появилась любовь к классикам, которой прежде я не чувствовал. Вероятно, в молодости и не поймешь как следует Толстого или Достоевского. Диккенса тоже обожаю. Да и события современные рассматриваешь как-то издали, будто они описаны гигантом, вроде Шекспира. Иногда кажется, что видишь очень далеко вперед, и тогда нападет грусть и тоска — плохо в будущем: нет у людей понимания, *отчего* война и как предотвратить ее в будущем. Все смотрят себе под нос, и каждый предлагает свои средства исцеления, а того и не понимают, что каждое из этих средств и есть зернышко новой войны или, по крайней мере, подрыв предстоящего мира.

На выставку Вашу[3], дорогой Мстислав Валерьянович, я не попаду, но Ксении Карловне и Сомовым, кажется, удастся.

Как хотелось бы повидать Вас, но и на это надежды плохи.

Жду «Нового журнала», там будет, наверное, что-нибудь Ваше. Будете ли издавать потом Ваши воспоминания отдельной книжкой? Надо бы.

Крепко обнимаю Вас!

Ксения Карловна и я кланяемся Елизавете Осиповне и желаем выздоровления.

Ваш всегда *Мих. Чехов.*

Пишите, пожалуйста!

Публикуется по копии (оригинал Бахм. архив). Впервые — «Театр», 1991, № 6.

[1] Добужинский оформлял чеховскую постановку «Ревизора» в Каунасе в 1933 г.

[2] Возможно, Чехов имеет в виду биографические повести «А. П. Чехов», «К. С. Станиславский», «Вл. И. Немирович-Данченко», над которыми он работал несколько лет и которые остались незавершенными.

[3] Выставка произведений Добужинского состоялась в Монреале.

196 * М. В. Добужинскому

7 сент. 1944.
[*Резеда*]

Дорогой, дорогой Мстислав Валерьянович!

Это только краткая записочка (я немного прихворнул, и писать трудновато). Некто д-р Борис Маркович Кадер (с

которым я иногда переписываюсь) может нуждаться в Вашей помощи. Если получите от него письмо, не удивляйтесь — я позволил себе рекомендовать Вас ему. Кланяюсь Елизавете Осиповне — и я и Ксения Карловна.

Простите за краткость. Лежу в постели.

Ваш 100 раз *М. Чехов.*

Прилагаю письмо д-ра Кадера. Из него Вы поймете, в чем его нужда. Прочтите ВСЕ его письмо, чтобы не пропустить чего (секретов нет).

Публикуется по копии (оригинал Бахм. архив). Впервые — «Театр», 1991, № 6.

197 * М. В. Добужинскому

Дек. 26, 1944.
[Резеда]

Дорогой, дорогой Мстислав Валерьянович!

Ваше чудесное письмо было мне истинным рождественским подарком. Поздравляем мы оба Вас и Елизавету Осиповну с праздником и Новым годом и желаем Вам душевно всяких радостей!

Мы в восторге оттого, что Ваш сын дал Вам знать о себе [1]. Скоро получите вести из Литвы [2]. Дай Бог! Пока этим приветом приходится ограничиться — начал работу в новой картине [3], а это отнимает все время.

Всегда, ВСЕГДА Ваш *М. Чехов*

Публикуется по копии (ориганал — Бахм. архив). Впервые — «Театр», 1991, № 6.

[1] По-видимому, речь идет о старшем сыне, Р. М. Добужинском, жившем тогда в Париже.

[2] В Литве оставались жить близкие Добужинского.

[3] По-видимому, речь идет о фильме «Зачарованный», который вышел на экраны в октябре 1945 г.

198 * М. В. Добужинскому

19 янв. 1945.
[Резеда]

Дорогой, дорогой Мстислав Валерьянович!

Поверьте, мне очень совестно, что я так мало и редко пишу Вам. Вот сегодня, например, звонят по телефону из

студии в 6 ч. утра (!), что, мол, вы свободны до 12 ч. Вот и пользуюсь случаем черкнуть Вам хоть эти строки. Уже месяц, как снимаюсь, и еще недели две впереди. Зубрю глупейший английский текст, и он не хочет входить в сознание. Требуют темпа (по-нашему: болтания текста), а это не всегда выходит.

Вы прислали мне, дорогой Мстислав Валерьянович , книгу о Пушкине. Спасибо!!! Но в каком смысле Вы прислали ее? Почитать? Когда прикажете вернуть? Недавно я первый раз познакомился с писаниями Сергеева-Ценского. Пишет все больше о войнах (Севастополь, 1-я мировая война). Читал с увлечением. Писатель он старый (хотя и жив еще, кажется). Читали его?

Какие у Вас с Елизаветой Осиповной новости из заграницы? Есть ли еще письма? А из Литвы? Черкните об этом словечко — мы с Ксенией Карловной думаем об этом, радуемся за Вас и волнуемся вместе с Вами.

Спасибо за хороший отзыв Ваш о моих записках. Есть материал еще на 2 номера. Больше не написано пока. А почему Вы прекратили печатать Ваши воспоминания? Жаль!!!

Всегда Ваш *М. Чехов.*

Ксения Карловна шлет Вам и Елизавете Осиповне свои лучшие пожелания.

Публикуется по копии (оригинал Бахм. архив). Впервые — «Театр», 1991, № 6.

199 * М. В. Добужинскому

Апр. 12, 1945.
[Резеда]

Дорогой, дорогой Мстислав Валерьянович!

Я очень виноват, что не писал Вам так долго. Поверьте, что я страдаю от этого и мучаюсь и все хочу сесть за машинку, и все не выходит, все ограничиваюсь мысленными посланиями к Вам. А думаю я о Вас часто. Пишу о Вас (появится в осеннем номере журнала[1]), гадаю, что можете вы делать теперь, получили ли сведения от сына из Литвы, как ваше настроение, как здоровье Елизаветы Осиповны, как относитесь Вы к текущим событиям, словом, думаю о Вас как о человеке, которого искренне люблю. Вот и сегодня ужасное, убийственное и пугающее известие о смерти президента[2] заставило меня подумать:

а как Мстислав Валерьянович отнесся к нему? У меня всегда было мрачноватое представление о будущем (о мире), а теперь я совсем загрустил. Кто может заменить благотворное влияние покойного президента на одного из «биг три»[3]! Страшно даже. Может быть, Вы иначе смотрите на это.

Читал «Онегина» и смотрел, смотрел, смотрел на Ваши изумительные иллюстрации! До чего же я прихожу в восторг от Вашего творчества, дорогой Мстислав Валерьянович! Как я рад, что всегда могу все наслаждаться им! И все новые детальки нахожу. Когда же «Скверный анекдот» появится? Так хочется видеть, *какие* они были!

А я все по фильмовой части. Скоро уж должны появиться две картины с моим благосклонным участием: «Спелбаунд» и «Кросс май харт» *. Может быть, на экране увидимся. Кончил вчера один коротенький фильм для армии. Воспитательный. Продукцией в армии заведуют, естественно, военные, но они переходят положенные им границы и учат, как надо играть. Я решил не сердиться, «тэк ит изи» **, и смеяться. Лейтенант, обуреваемый творчеством, показывал мне, как надо играть, говорить, двигаться. Показав мне какую-нибудь сцену, он вежливо прибавлял: «Бат ду ит юр оун вэ, плиз!» *** Я заметил, что фильмовики (включая лейтенанта) боятся всего, что не есть простая, банальная и скучная в искусстве *логика*. Психологические ударения, например, приводят их в ужас. Малейшая попытка сыграть что-нибудь, как мы понимали игру в Художественном театре, кажется им «э бит ту лабориос» ****. Я все больше и больше постигаю их премудрость и становлюсь (сознательно) банальным фильмовиком. Это устраивает их вполне и меня тоже. Становится все легче. Платят хорошо, и большего от них требовать нельзя. Живу своей внутренней жизнью, а им отдаю себя на растерзание (за деньги). Я не грущу. Писание записок доставляет мне некоторое удовольствие (иногда большое), чтение, размышление и работа над антропософией.

Скоро увидите Сомовичей[4]. Они приезжали к нам прощаться. Как бы я хотел повидать Вас и Елизавету Осиповну. А как Ваши воспоминания? Когда же продолжение?[5] Печатайте, ради Бога, в «Новом журнале»!

---

* «Spell-bound» — «Зачарованный» *(англ.)*, «Cross to my heart» — «Клянусь!» *(англ.)*.

** Take it easy — не принимать близко к сердцу *(англ.)*.

*** «But do it your own way, please» — но можете делать это по-своему, пожалуй *(англ.)*.

**** A bit too laborious — слишком усложненно *(англ.)*.

Сад наш цветет, молодые деревца распускаются и радуют душу. Попросите Сомовичей рассказать Вам о нашей «ФАРМЕ»!

Обнимаю Вас крепко. Привет от Ксении Карловны и от меня Елизавете Осиповне.

Всегда Ваш виноватый, но любящий *М. Чехов.*

Читали ли Вы «Емельяна Пугачева» Шишкова? Мне очень понравилось. Вышла пока только первая книга.

Публикуется по копии (оригинал - Бахм. архив). Впервые — «Театр», 1991, № 6.

[1] Имеется в виду «Новый журнал».

[2] 12 апреля 1945 г. умер Ф. Д. Рузвельт, президент США с 1933 г.

[3] «Биг три» («Big Three») — «Большая тройка» (*англ.*). Так называли руководителей антигитлеровской коалиции — Рузвельта, Черчилля, Сталина.

[4] Е. К. и Е. И. Сомовы.

[5] В «Новом журнале» с большими временны́ми интервалами появилось еще несколько фрагментов воспоминаний Добужинского.

200 А. С. Бессмертному

Февр. 4. 1946.
[Резеда]

Дорогой мой, великолепный Аркан!

Получил от тебя два письма и сегодня — открытку, извещающую о посылках. Благодарю тебя от всего сердца за все, что ты мне сообщил, и от того же сердца молю тебя о прощении: молчал я и по занятости и по свинству. Каюсь, каюсь! Твое первое письмо с описанием всех ужасов, пережитых тобой и Машей [1], произвело на меня потрясающее и угнетающее впечатление. Я тут же сел и накатал тебе страстное, темпераментное письмо, но, отдышавшись, не послал его тебе — уж очень сумбурно вышло. С тех пор все только собирался ответить тебе, но так и не собрался. Мой милый, я никогда не забуду твоих мук, всегда буду чувствовать их как большое человеческое страдание, выпавшее тебе на долю, и всегда буду радоваться, что это миновало и что ты жив! Много чудесного в твоей судьбе, и ты для меня всегда был особенным человеком. Такова же и твоя Маша. Дай вам бог отныне покоя и терпения.

За карточки — спасибо. Я наслаждался, созерцая твоих двух кобельков (одного созданного природой, другого —

тобой). После кобельков сосредоточился и на твоем лике: ты чуть постарел, мой Аркан, и страдание видно.

Насчет посылок: хоть ты и пишешь, что не надо посылать много, но я все же решил продолжать посылать еженедельно, полагая, что если тебе действительно много, то, может быть, ты захочешь менять продукты, продавать их или давать кому-нибудь из твоих нуждающихся друзей. Наверное, вам нужно и топливо и многое другое, что можно получить за продукты. Если я ошибаюсь, тоже не беда. Ведь деньги наши вам не имеет смысла посылать, значит, посылки — единственная наша возможность быть вам полезными.

Жизнь моя — чисто фильмовая[2]. Занятия этого не люблю, но деньги идут, и это необходимо. Рассуждать не приходится. Жаловаться — тем более. Впрочем, все это не важно.

Дорогой мой Аркан, пусть это коротенькое письмецо будет тебе знаком моей к тебе неизменной любви и просьбой о прощении. Черкни опять хоть открыточку — буду несказанно обрадован.

Ксения шлет тебе и Маше свои самые сердечные, самые лучшие пожелания. Я тоже.

Твой *Миша Сервантес.*

У нас четыре собаки: три суки (Ксенины) и один кобель (мой). Все жесткошерстные фокстерьеры. Две козы (пьем козье молоко) и куры (жрем яйца).

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.3.36, л. 17 и об.).

[1] Бессмертный и Крыжановская во время войны находились в оккупированной Франции.

[2] За период с 1943 по 1946 г. Чехов снялся в четырех фильмах.

201 * М. В. Добужинскому

10 февр. 1946.
[Резеда]

Дорогой, дорогой Мстислав Валерьянович!

Как радостно было услышать Ваш голос! Так, значит, действительно увидимся!

Во всем Холливуде, то есть во всех этих местах, ни комнат, ни отелей достать нельзя. Домик, который случайно, по знакомству Ксении Карловне удалось найти для Вас, может быть в Вашем распоряжении 2—3 месяца. Думаю, самое разумное было бы: приехать прямо туда и тогда разобраться во всем не спеша. Если захотите погостить у Вашего друга (не расслышал его фамилии), можете, со-

храняя за собой домик, пожить у друга. Насчет цены — не спрашивайте, не обижайте меня: Вы и Елизавета Осиповна — наши дорогие и РЕДКИЕ гости. Мы не пригласили Вас к себе только потому, что у нас четыре собаки и все лают. Даже иногда по ночам — Вы бы сошли с ума. Кроме того, домик этот, по знакомству, так дешев, что мне было бы стыдно даже назвать Вам сумму. Люди, уступившие Ксении Карловне этот домик,— богатые и никогда не сдавали и не сдают ничего. Те несколько долларов, что они предложили Ксении Карловне платить,— простая проформа, так сказать. Забудьте об этом, и скажу еще раз: не обижайте меня. Мы так хотим Вас видеть, что деньги тут ни при чем! Об одной двуспальной кровати я Вам уже доложил, это единственное, что может Вас смутить. Если будут и другие смущения, то уж на месте — я предвидеть не могу. При катастрофических жилищных условиях здесь этот домик — рай! Словом, ждем, ждем!

Телеграфируйте день и час приезда. С вокзала возьмите такси. (Адрес изображен ниже.) Мы же Вас встретим в нашем домике. Это, кажется, все. Если будут какие-нибудь вопросы, пишите или звоните.

До самого скорого и радостного свидания.

Ваш *М. Чехов.*

Оба мы кланяемся Елизавете Осиповне и желаем здоровья. [...]

Публикуется по копии (оригинал Бахм. архив). Впервые - «Театр», 1991, № 6.

202 *** М. В. Добужинскому**

11 февр. 1946.
[Резеда]

Дорогой Мстислав Валерьянович!

Вчера под влиянием ожидаемого разговора с Вами, под впечатлением только что найденного для Вас домика и, наконец, услышав Ваш голос, я впал в ажитацию и, как мне теперь кажется, позволил себе говорить с Вами слишком агрессивно (мой несносный темперамент!). Сегодня же, проснувшись, я почувствовал себя рассудительным молодым человеком и решил написать Вам следующее. Может быть, Вы и Елизавета Осиповна найдете более правильным поступить как раз обратно тому, что я предложил Вам вчера: поехать к Вашему другу, остановиться с вещами там и оттуда приехать и посмотреть домик.

Посмотрев же, решить — хотите Вы иметь его на все время Вашего здесь пребывания или нет. Наконец, может быть, Вы уже и *сейчас* предпочитаете жить у Вашего друга в Беверли-хиллс, то есть в центре всего на свете, а не на отлете в Энсино, где находится этот самый домик. Передумайте, прошу Вас, все сначала и дайте мне знать о Вашем решении.

Вы сказали мне по телефону, что послали мне письмо. Я еще не получил его сегодня. Может быть, Вы в нем как раз и пишете о том, что беспокоит меня теперь? Но я решил не ждать почти до послезавтра (завтра праздник), а предвосхитить Ваши мысли.

Но как бы Вы ни решили, мы, несомненно, увидимся, и это будет великой радостью для Ксении Карловны и для меня.

Крепко обнимаю Вас. Оба мы шлем приветы Елизавете Осиповне.

Ваш всегда *М. Чехов*

Публикуется по копии (оригинал Бахм. архив). Впервые — «Театр», 1991, № 6.

203 * М. В. Добужинскому

1 янв. 1947.
[Резеда]

Дорогой, дорогой Мстислав Валерьянович!

Нет у меня, ни у Ксении Карловны слов благодарности Вам! Вот уж воистину мы «не по чину берем»! Три старых знакомых![1] Скажу только: не в плохой дом они попали — *любить* их здесь будут. И как! Скоро я уж в состоянии буду сделать выставку Добужинского. Вам не завидно? Оба мы благодарим Вас очень, очень, очень.

Желаем Вам и дорогой Елизавете Осиповне радости и здоровья без конца!

Ваш всегда *Михаил Чехов*

Публикуется по копии (оригинал Бахм. архив). Впервые — «Театр», 1991, № 6.

[1] Добужинский прислал свои эскизы к «Сорочинской ярмарке».

204 А. С. Бессмертному

Янв. 4. 1947.
[Резеда]

Дорогой Иуда!

Это не письмо — спешная записочка.

Машинку ты иметь должен и *будешь!* Если я один не в состоянии буду поднять этого дела (из-за долгой болезни,

долгой безработицы и ужасающих налогов), то Г. С. Жданов и я сделаем сбор в нашей холливудской колонии.

Как только наведешь справки — немедленно сообщи мне, *сколько* нужно денег (в долларах) и *куда* их послать.

Целую тебя в...

Твой *Михаил.*

Машеньку целую не только я, но и Ксения.

Насчет Кида[1] я вовсе не смеюсь, но очень сочувствую. О нем по возвращении напиши непременно.

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.3.36, л. 18, 19).

[1] Очевидно, речь идет о собаке, которая упоминалась в предыдущем письме.

205 * М. В. Добужинскому

Дек. 8. 48.
[Беверли-хиллс]

Дорогой Мстислав Валерьянович!

Вашему доброму и сердечному письму порадовались мы очень! Пришли в восторг по поводу Ваших и Елизаветы Осиповны «маленьких семейных забот и радостей»! Мы — позавидовали. Дай Бог и Вам и им! За статью о Качалове[1] — спасибо. Удивили литовцем-Достоевским[2] — никогда не читал об этом. Будете ли печатать Воспоминания, над которыми работаете теперь? А я не могу писать и только читаю. Ах, как бы я посмотрел Ваши новые творения («Хованщина»[3])! Все смотрю и смотрю на «Квин Анн» и дивлюсь! Изучил каждый оттенок, каждый мазок, каждое пятнышко, а удивление не только не проходит, но, напротив, возрастает. Вам не кажется, что истинное произведение искусства, помимо всего прочего, должно *удивлять?*

Жизнь моя скучна, однообразна и бездеятельна. В Холливуде — кризис, и когда он кончится — неизвестно. Хорошо, что Вы видите Сомовых. Ксения и я скучаем по ним. Не попались ли Вам в руки «Воспоминания» Смирновой? Кое-что занятно. Диккенс — моя страсть! Очень хотелось бы знать, *что* именно Вы выбрали для чтения деткам и что больше всего любите сами? Достоевский и Диккенс ждут Ваших иллюстраций... (и не дождутся, конечно). А хотелось бы Вашими глазами «перечитать» и того и другого.

Почитываю иногда советских авторов (исторические романы) — пишут верно, но неважно. А читали Вы Вячеслава Шишкова: «Емельян Пугачев» и «Угрюм-река»? Это вот

хорошо! Впрочем, я плохой читатель, и Вы лучше спросите мнение Елены Константиновны.

Ксения Карловна уехала в горы, а я сижу один и мерзну. Ищу уроков, но их пока нет. Толкнулся в университет: не хотите ли, мол, преподам высокое драматическое искусство? Но что-то реакция как будто слабовата. Посмотрел их университетские спектакли — плохо! А они довольны: все ясно! Крепко обнимаю Вас, целую руку Елизавете Осиповне и желаю Вашим «радостям» много радости.

Ваш всегда *М. Чехов.*

Чудесно Вы написали о Качалове!

Публикуется по копии (оригинал — Бахм. архив). Впервые — «Театр», 1991, № 6.

[1] Речь идет о статье, посвященной памяти недавно скончавшегося Качалова, помещенной в «Новом русском слове» (1948, 17 дек.).

[2] Возможно, Добужинский пересказывал версию о литовском происхождении Достоевского.

[3] Добужинский оформлял «Хованщину» Мусоргского для Нью-Йоркской оперы.

206 * М. В. Добужинскому

Открытка

[Не позднее 13 апреля 1950 г. Атланта]

Дорогой Мстислав Валерьянович! Вот Вам Версаль не в Москве, а в Америке. Знаменитое имение Вандербильдта. Это было по дороге сюда. В тот день в горах попали в метель!

А здесь теперь полный расцвет весны. Я по очереди «подвизаюсь» (будет 4 лекции) и греюсь в солнце. Смотрю на молодую зелень. Слушаю птиц. Вообще радуюсь бытию. Сердечный привет Елизавете Осиповне и Вам.

Мих.

Публикуется по копии (оригинал — Бахм. архив). Впервые — «Театр», 1991, № 6. Датируется по почтовому штемпелю.

207 * М. В. Добужинскому

July 20, 50.
[Беверли-хиллс]

Дорогой и добрый Мстислав Валерьянович!

Какими же словами могу я вымолить прощение Ваше? Увы, нет таких слов ни в одном языке! Если можете, прости-

те! Молчание мое — простое невежество и оправдания не имеет. Stop!

Теперь о просьбе Вашей. Еще одно «увы»: памяти у меня нет, не было и не будет. Поэтому посылаю Вам книги, из которых Вы можете извлечь нужный Вам материал. Не делаю для Вас выписок из книг только потому, что Вы можете найти в них *сами* то, что Вам сейчас нужно, лучше, чем я. А может быть, что-нибудь и сверх того, о чем Вы непосредственно упоминаете в Вашем милом письме мне.

Прилагаю и свою книгу [1], но читать ее не надо: пытаюсь написать получше на английском языке, но... «Улита едет, когда-то будет?»

О себе писать нечего — все недвижимо стоит на месте. Способности скучать я не имею и потому — очень доволен.

Дай Вам Бог успеха в Вашей работе!

Ксения Карловна и я посылаем самые сердечные наши приветы дорогой Елизавете Осиповне!

Ваш всегда *М. Чехов.*

Если найду еще книги — непременно пришлю.

Пока пошли 2 пакета заказным.

Публикуется по копии (оригинал — Бахм. архив). Впервые — «Театр», 1991, № 6.

[1] «О технике актера», на английском языке она вышла в 1953 г.

208 * М. В. Добужинскому

Янв. 8, 51.
[Беверли-хиллс]

Дорогой, дорогой Мстислав Валерьянович!

Какими словами благодарить Вас за отзыв обо мне, который Вы послали в Гугенхейм феллошип! [1] Ни thank you, ни спасибо, ни merci, ни danke sehr — ничто, ничто не соответствует моему чувству благодарности!

Пользуюсь случаем еще раз пожелать Вам и дорогой Елизавете Осиповне счастья, радости и успеха в 1951 году.

Моя жизнь пока что не течет в эмпиреях, музыка не играет, штандарт не скачет! [2]

А как Ваша книга? Подвигается? А воспоминания?

Сижу и раскладываю пасьянсы. Мадам Чехова — тоже. Читаю Дюма. Даю жалкие уроки за жалкие гроши нескольким девицам. Девицы же, как таковые, на меня уже не действуют. Никуда не хочу — мадам Чехова возмущается. Могу заснуть сидя, стоя, лежа и даже на ходу: это уже — старость.

Ваш, искренне Вам благодарный, благодарный

Мих. Чехов

Публикуется по копии (оригинал — Бахм. архив). Впервые — «Театр», 1991, № 6.

[1] Добужинский рекомендовал Чехова на стипендию фонда Гугенхейма, предназначенную для ученых и артистов. Чехов стипендии не получил.

[2] Перефразировка реплики почтмейстера из «Ревизора» (д. 1, явл. 2).

209 * М. В. Добужинскому

Апр. 6, 1951.
[Беверли-хиллс]

Дорогой Мстислав Валерьянович!

Не сердитесь за долгое мое молчание и напишите хоть несколько слов о себе, о работе Вашей, о книге, о Воспоминаниях, обо всем, что поделываете, как чувствуете себя и как дорогая Елизавета Осиповна?

У нас пока что все по-прежнему. Работы в фильме нет, да оно, пожалуй, и лучше — не выдержал бы я этой работы теперь: прежде в студиях теряли время непростительно, тянули, а иногда днями просто ничего не делали; теперь же — гонят, мучают актеров, не дают отдохнуть ни минуты, и даже молодые, здоровые и сильные коллеги мои возвращаются после дневной работы разбитыми и больными людьми. Где же мне выдержать такую гонку! Финансово это плохо для меня, конечно, но против судьбы не пойдешь.

Так черкните же хоть словечко.

Ксения Карловна кланяется сердечно Вам и Елизавете Осиповне.

Обнимаю Вас крепко *Ваш М. Чехов*

Публикуется по копии (оригинал — Бахм. архив). Впервые — «Театр», 1991, № 6.

210 * М. В. Добужинскому

Июнь 13, 51.
[Беверли-хиллс]

Дорогой и сердечный друг Мстислав Валерьянович!

Спасибо Вам за письма. Обеспокоили меня Вашим нездоровьем и глазами! Что же, собственно, случилось с Вашими глазами? Не пугайте. Книжки Вы мне вернули те, не беспокойтесь. Очень интересна Ваша трактовка Дибука![1] «Слово о полку Игореве»! Дорогой и прекрасный Мстислав

Валерьянович! Нет у меня слов выразить, *как* я наслаждался Вашими иллюстрациями [2]. Ей-богу *не* потому, что я влюблен в Вас! Какое богатство идей! Какие ритмы и композиции, и простите меня, профана и невежду, но сколько, по-моему, тончайшего юмора во многих виньетках (если вру — не обижайтесь)! А стиль! О! Даст же Бог так много одному человеку! Словом: на-сла-дил-ся! Воспоминаний Ваших в «Новом журнале» жду с нетерпением. Качинскому пока мою книжку *не* пошлю, так как она вся переработана для английского издания. Если издание это не состоится, то пошлю русскую. Сомовы — действительно друзья. И хотя я ужасно виноват перед ними — все же передайте им мои и Ксении Карловны сердечные поклоны.

Дальше идет очень *дерзкая* просьба. Если не хотите быть просимым — не читайте. Вот в чем дело: на старости лет я все еще не могу убить в себе страстей. И страсть моя, которая буквально съедает меня внутренне ныне: иметь *полное* собрание карикатур немецкого карикатуриста Вильгельма Буша (Wilhelm Busch)! Кажется, это 2 или 3 толстых тома. Здесь я найти его не мог. Одна надежда, что он имеется у Брентано в немецком отделе. К своим карикатурам Буш писал сам стишки — поэтому я ищу непременно *немецкое* издание. Вы уже догадываетесь о дерзкой просьбе моей, Мстислав Валерьянович: если будете проходить мимо Брентано, загляните туда, «ради всего смешного» [3] (украдено у Шекспира), и узнайте, есть ли у них *полное* собрание карикатур Буша. Если есть — умоляю Вас на коленях: вышлите мне его AIR MAIL * — при всей бедности буду счастлив оплатить все расходы. Сердитесь? Впрочем, может быть, позвоните Брентано по телефону — это будет проще. Но и это еще не все! Если у Брентано нет, то позвоните: G. E. Stechert & Co (Alfred Hafner). Books and Periodicals. 31 East, 10 Street, New York 3, N. Y. Телефон этого американско-немецкого книжника Вы легко найдете в телефонной книжке. У него может оказаться *полный* немецкий Буш, хотя и подержанный.

Вот видите, каков я — непростительный и гнусный старец! Одним утешаюсь и льщу себя надеждой, что Вы просто не обратите внимания на мою просьбу, отчего любовь моя к Вам не уменьшится. Сомову не говорите, а то он

* Авиапочта *(англ.)*.

скажет: «Вот видите, когда ему что-нибудь нужно, он пишет!»

Жизнь моя та же: учу, когда приходят, а когда не приходят — думаю: «чем жить?!» Здоровы сносно.

Еще раз простите!

Поклон от меня и Ксении Карловны дорогой и чудесной Елизавете Осиповне.

Ваш всегда *М. Чехов.*

P.S. В случае, Буш найдется или Stechert & Co возьмется достать его и если, справившись о цене, Вы почувствуете (ибо это дело чувства!), что все это очень дорого, то, прежде чем заказывать, сообщите мне, Мстислав Валерьянович, и я телеграммой отвечу Вам! Вот это значит страсть на старости лет.

P.P.S.S. Простите, что пишу карандашом, но это выходит как-то теплее и приятнее.

Гугенхейм
Fellowship я
НЕ
получил.

Публикуетя по копии (оригинал Бахм. архив). Впервые «Театр», 1991, № 6.

[1] Добужинский оформлял оперу Тамкина «Дибук», которую в Нью-Йоркской городской опере ставили Ф. Комиссаржевский и Питчел.

[2] «Слово о полку Игореве» с иллюстрациями Добужинского издано в Нью-Йорке в 1951 г.

[3] Реплика сэра Тоби из «Двенадцатой ночи» (д. 3, сцена 4).

211 * М. В. Добужинскому

Телеграмма

[Не позднее 16 июня 1951 г. Беверли-хиллс]

Пожалуйста, сразу же закажите у Брентано оба тома за 17 долларов либо, будьте добры, сами заплатите за них. Письмо следует. Глубоко тронут. С любовью и благодарностью. *Чехов*

Публикуется по копии (оригинал Бахм. архив). Впервые — «Театр», 1991, № 6. Датируется по почтовому штемпелю. Текст на английском языке.

212 * М. В. Добужинскому

[Не ранее
16 июня 1951 г.
Беверли-хиллс]
Понедельник

Драгоценный, необыкновенный Мстислав Валерьянович! Как я виноват перед Вами! После того как Вы с такой готовностью... удовлетворили мою страсть — я вдруг очнулся и, в буквальном смысле слова: сгорел со стыда! Как мог я, невоздержанный старик, беспокоить Вас?! Да еще эта телеграмма! О! О! О! Я даже на Ксению Карловну накинулся: как, мол, ты меня не остановила вовремя! Но теперь уж поздно. Мне остается только благодарить Вас бесконечно и надеяться, что, может быть, когда-нибудь судьба позволит и мне сделать для Вас хоть что-нибудь! Итак: простите и спасибо, спасибо и простите.

Насчет Ваших глаз: здесь есть доктор (М. Д.), который уже года 4 применяет какое-то средство, говорят, действующее магически, средство, которое уничтожает все неправильности в смысле давления крови. Но, к сожалению, средство это еще не «поступило на рынок». Это — впрыскивания. Излечивают они и *все* сердечные недомогания. Пишу Вам потому, что, может быть, наш милый Евгений Иванович, как человек, страдающий сердцем, слышал об этих впрыскиваниях. Поговорите с ним. Не может быть, чтобы доктора в Нью-Йорке не знали об этом средстве. *Если не ошибаюсь*, это средство имеет какое-то отношение к рису. (Но я не уверен в том, что я понял правильно о рисе.) 4—5 впрыскиваний дают чудодейственный результат. Я бы немедленно сам пошел к этому доктору, если бы не считал это неэтичным поступком по отношению к моему доктору, который takes care of me *. Если мне удастся узнать название этого средства — сообщу Вам немедленно. Обнимаю Вас крепко! Ксения Карловна и я шлем самые сердечные пожелания Вам и дорогой Елизавете Осиповне. Надеюсь, она не сердится на меня за мою страсть, которая таким тяжелым бременем легла на Ваши плечи.

Будьте здоровы и счастливы.

Ваш всегда *М. Чехов*.

При случае передайте мои поклоны Елене Константиновне и Евгению Ивановичу.

Если Вы, дорогой Мстислав Валерьянович, сами заплатили за Буша — черкните мне, и я немедленно вышлю Вам чек.

---

* Заботится обо мне *(англ.)*.

Публикуется по копии (оригинал — Бахм. архив). Впервые «Театр», 1991, № 6.

213 * М. В. Добужинскому

Июнь 26, 1951.
[Беверли-хиллс]

Дорогой и добрый, добрый друг Мстислав Валерьянович! Не сразу ответил на Ваше последнее письмо, ибо ждал прибытия Буша, чтобы понять, посылать ли *Вам* чек или Брентано, и только сейчас догадался, что вовсе не надо было ждать: если Вы не ждете чека, то, получив его, просто разорвете и бросите. Простите же за такую недогадливость. Итак, еще и еще раз благодарю Вас от всего сердца за Вашу доброту и сочувствие! Вы требуете объяснения, почему такая спешка и почему именно Буш? Ну, спешка понятна — страсть, а вот почему Буш — это не так уж ясно и мне-то самому. Пожалуй, лучшее объяснение будет: с годами появляется желание питать свою душу наиболее СОВЕРШЕННЫМ. Полуталанты уже перестают волновать. Так и с литературой. Перечитываю сейчас «Домби и сын» и наслаждаюсь каждой строкой, а раньше — просто интересовался содержанием, то есть ЧТО, а не КАК. Потому и Ваше творчество действует на меня все сильнее и сильнее, потому и «изучено» мной каждое «пятнышко» Вашего эскиза к «Queen Anne». И как я рад, что Вы «обожаете» Буша, — он стал теперь для меня еще дороже!

Встревожили Вы меня сообщением, что в Downtown[1] к Stechert'у Вы не могли поехать: зачем же Вам, дорогой Мстислав Валерьянович, было ехать к Stechert'у, если Буш уже отправлен? Ради Бога, не делайте этого, а то я буду очень несчастен!

Я представляю себе, как интересен, силен и как неожиданен* будет Ваш «Дибук»! (Подглядеть бы!..) А режиссера Otto Erhardt'a я не знал и о нем не слыхал.

Буду писать в «Новый журнал», чтобы приобрели раскрашенный Вами экземпляр «Слова о полку Игореве». (Ведь туда надо адресоваться? Или, может быть, раскрашенные Вами экземпляры — Ваша собственность?)

Позвольте крепко, крепко пожать Вашу руку, пожелать всякого счастья.

Ваш, изнуренный страстью *М. Чехов.*

---

* Есть ли такое слово? *(Примеч. Чехова.)*

Ксения Карловна и я шлем свои сердечные пожелания Елизавете Осиповне.

Публикуется по копии (оригинал — Бахм. архив). Впервые — «Театр», 1991, № 6.

[1] Деловая часть города *(амер.)*.

214 * М. В. Добужинскому

Июль 5, 1951.
[Беверли-хиллс]

Дорогой и добрый друг Мстислав Валерьянович!

Поздравляю Вас с прибытием Буша! В первый день я «шнырял» по страницам, ничего не видя и не понимая. На второй день стал немного входить в разум. Теперь же «впиваю» рисунок за рисунком. Не знаете ли Вы, дорогой Мстислав Валерьянович, как работал Буш: сначала карандашиком и резиночкой, а потом «отводил» перышком, или сразу и безошибочно безо всяких предварительных набросков?

Вы пишете, что американцы сердят Вас. Если это касается искусства, то я Вас глубоко понимаю, конечно. Но вот одно исключение: ученик мой, американец, увидев в первый раз Вашего Шатова [1] (сидит на стуле, скрестив руки на груди), воскликнул (американец): это *должен* быть один из характеров Достоевского! Очень поразил меня этот американшка.

Был Ремизов и очень хвалил *Ваше* «Слово о полку Игореве». Еще бы!

Крепко обнимаю Вас. Все наше семейство шлет Вам и дорогой Елизавете Осиповне приветы и самые лучшие пожелания.

Еще и еще раз — спасибо!

Ваш всегда *М. Чехов*

Публикуется по копии (оригинал — Бахм. архив). Впервые — «Театр», 1991, № 6.

[1] Имеется в виду один из эскизов Добужинского к «Бесам» Достоевского.

215 * М. В. Добужинскому

Июль 10, 1951.
[Беверли-хиллс]

Дорогой и любимый Мстислав Валерьянович!

Эта записочка имеет целью известить Вас о получении Вашего роскошного экземпляра «Слова о полку Игореве».

Удивительно и замечательно, как и все, что Вы делаете! Благодарю Вас! Екатерина Николаевна Розен пишет, что Вы специально для меня раскрасили этот экземпляр. Если это так, то я не только благодарен, но и глубоко польщен!

Будьте счастливы, Мстислав Валерьянович, и передайте мои и Ксении Карловны сердечные пожелания дорогой Елизавете Осиповне.

Ваш всегда *М. Чехов.*

P.S. Е. Н. Розен отправлен $ 2500.

Очень разочарован, что в последнем номере «Нового журнала» нет Ваших воспоминаний. Почему это?

Если увидите Сомов Сомовичей — поклонитесь им от Ксении Карловны и от меня.

Публикуется по копии (оригинал — Бахм. архив). Впервые — «Театр», 1991, № 6.

216 * М. В. Добужинскому

Июль 31, 1951.
[Беверли-хиллс]

Дорогой, дорогой Мстислав Валерьянович!

Не ответил Вам сразу по причине охватившей меня слабости и плохо-чувствия. Жара ли это или что другое — сказать не берусь, но целую неделю почти-то не мог двигаться. А тут еще уроки. Теперь лучше, и вот спешу извиниться перед Вами, дорогой и горячо любимый Друг!

Пока что, между двумя уроками и двумя слабенькими слабостями, хочу, во-первых, поблагодарить Вас от всего сердца за новый титульный лист к «Слову о полку Игореве»! Но сознаюсь: на обоих Ваша подпись и оба Вами раскрашены. (Кроме того, новый лист по размеру больше прежнего.) Позвольте, кстати, полюбопытствовать: акварель, которой Вы пишете, — *растительная* акварель? Уж очень чиста и хороша!

Во-первых: очень, очень прошу Вас прислать Вашу «Деревню» [1], отпечатанную на машинке и *не* сокращенную для «Нового журнала». Постараюсь не задержать, но все же прошу Вас написать: *когда* следует ее вернуть.

Как было бы замечательно, если бы Ваши воспоминания вышли отдельной книжкой, Вами иллюстрированной, на русском *и* на английском языке. Я уверен, что нашелся бы не один американский publisher *. Подумайте только: автор — имя; иллюстрирующий художник — имя; люди, кото-

* Издатель *(англ.)*.

рых Вы описываете, в большинстве случаев — имена; Художественный театр — имя; Станиславский, который теперь так известен и так «в моде» в Америке [2],— имя; и пр. и пр. Помимо художественного и человеческого удовлетворения для Вас — это ведь целый кусок истории! (Да и деньги тоже!) Подумайте об этом. Поговорите с Евгением Ивановичем — у него на это чутье есть.

Пока кончаю и перед вечерним уроком немного отдохну.

Ксения Карловна и я шлем Вам и дорогой Елизавете Осиповне наши самые сердечные и теплые чувства.

Ваш всегда, всегда *М. Чехов*

Публикуется по копии (оригинал — Бахм. архив). Впервые — «Театр», 1991, № 6.

[1] Одна из глав воспоминаний Добужинского, опубликованная в «Новом журнале» в 1951 г. (кн. 26).

[2] В конце 40-х — начале 50-х гг. в связи с опубликованием на английском обоих частей «Работы актера над собой» интерес к системе Станиславского в США необычайно возрос.

217 * М. В. Добужинскому

Oct. 8, 1951.
[Беверли-хиллс]

Дорогой друг, Мстислав Валерьянович!

Я беспокоюсь: давно, давно послал Вам Письмо (в ответ на Ваше) с просьбой прислать мне Вашу «Деревню» в несокращенном виде и от вас не получил весточки. Что бы это могло значить? Здоро́вы ли? Может быть, уехали? Пришел «Новый журнал», но воздержусь от чтения, пока не узнаю от Вас, смогу ли прочесть «Деревню» в несокращенном виде. Ксения Карловна и я — посылаем сердечные приветы и лучшие пожелания Елизавете Осиповне.

Ваш всегда, всегда *М. Чехов*

Публикуется по копии (оригинал — Бахм. архив). Впервые — «Театр», 1991, № 6.

218 * Ю. Б. Елагину

Sept. 21. 1952.
[Беверли-хиллс]

Глубокоуважаемый Юрий Борисович!

Спасибо Вам за письмо.

Был бы рад ответить на Ваши вопросы [1], но, к великому огорчению моему, теперь ничего уже не помню, а многого

и совсем не знал. Так, два-три пустяшных анекдотика застряли в памяти.

Известна ли Вам книга Николая Волкова «Мейерхольд» (два тома)? Издана «Academia», Москва — Ленинград, 1929. Если сочинение это Вас интересует и Вы не сможете достать его — могу выслать Вам оба тома по почте.

Да, очень, очень важна сейчас книга о Мейерхольде. Рад душевно, что *Вы* будете писать о нем.

С искренним уважением *М. Чехов.*

Вашу блестящую книгу[2] приобрел на русском и английском языке и всячески распространяю ее среди знакомых.

Сейчас заглянул в Encycloроedia Britannica: там сказано, что Мейерхольд написал книгу «Театр», которая была издана в Петербурге в 1913 г.

Публикуется по ксерокопии автографа (ЦГАЛИ, 2316.3.37). Впервые — «Новый журнал», Нью-Йорк, 1979, № 3.

[1] В письме от 14 сентября Елагин просил Чехова ответить на ряд вопросов, касающихся личной жизни Мейерхольда, о котором Елагин собирался писать книгу для американского Издательства имени А. П. Чехова.

[2] Имеется в виду «Укрощение искусств» Елагина.

219 * Ю. Б. Елагину

Sept. 29. 52.
[Беверли-хиллс]

Глубокоуважаемый Юрий Борисович!

Книги выслал Вам на Чеховское издательство. Держите их, сколько Вам будет угодно. Дай Бог, чтобы работа Ваша была успешной, в чем я, впрочем, не сомневаюсь.

Напомнили Вы мне мое... срамное appearance * с палкой и в толстовке[1]. Вспомнил я и многое другое в этом же роде и устыдился. Бесцеремонный был молодой человек.

Будьте здоровы.

Искренне Ваш *М. Чехов*

Публикуется по ксерокопии автографа (ЦГАЛИ, 2316.3.37). Впервые — «Новый журнал», 1979, № 3.

[1] В письме от 24 сентября Елагин писал: «...в 1922 (или 1923) году был я с моими родителями на «Принцессе Турандот». Вы были тоже в числе зрителей, и «маски» — Щукин и Симонов — вызвали Вас на сцену. Вы вышли (как хорошо помню я Вас — в

* Появление *(англ.)*.

толстовке, небритого, с палкой) и прочли «Как я перестал верить в Бога». Некоторые Ваши интонации последних фраз этого маленького рассказа живут в моей памяти на всю жизнь — вот как будто вчера это было» (ЦГАЛИ, 2316.3.45).

220 *** Ю. Б. Елагину**

Oct. 16. 52.
[*Беверли-хиллс*]

Глубокоуважаемый Юрий Борисович!

Спасибо Вам за письмо. Говорил с известным русским художником и карикатуристом Николаем Владимировичем Ремизовым (Вы, конечно, его не можете помнить). Он просил Вам передать, что знал лично Мейерхольда в Петербурге и может сообщить Вам, буде Вы пожелаете, свои воспоминания о нем. Имеет также и еще нигде не напечатанную карикатуру на Всеволода Эмильевича. Адрес Ремизова: Mr. N. V. Remisoff, P. O. Box 1057, Palın Springs, California.

С самыми лучшими пожеланиями Ваш *М. Чехов*

Публикуется по ксерокопии (ЦГАЛИ, 2316.3.37). Впервые — «Новый журнал», 1979, № 3.

221 *** Ю. Б. Елагину**

Nov. 3. 1952.
[*Беверли-хиллс*]

Глубокоуважаемый Юрий Борисович!

Не знаю, как и благодарить Вас за Ваш чудесный подарок![1] Конечно, Ваша книга есть у меня, но ее и нет: ее постоянно кто-нибудь читает; теперь же она у меня ЕСТЬ! Да еще с такой надписью. Спасибо, спасибо большое, Юрий Борисович.

В одном из Ваших писем Вы советуете предложить мои воспоминания[2] Чеховскому издательству. Самая интересная и важная часть этих воспоминаний не может быть опубликована, ибо кое-кто кое-где может пострадать за это; без этой же части воспоминания не имеют особой ценности.

Мои друзья из Нью-Йорка пишут с восторгом о лекции, которую Вы прочли о Мейерхольде. (Только они ошибочно поняли, что будто бы надпись, сделанная на книге: «Помню и люблю» — сделана самим Мейерхольдом, а не Волковым[3].) По-прежнему желаю Вам успеха как в Вашей музыкальной, так и литературной работе.

Всегда Ваш *М. Чехов.*

Опечатку на стр. 441 исправил[4]. Исправлю и в том экземпляре, который читают друзья.

Будучи в Москве, не слыхали ли Вы что-нибудь о судьбах: Виктора Алексеевича Громова и Владимира Николаевича Татаринова?

Публикуется по ксерокопии автографа (ЦГАЛИ, 2316.3.37). Впервые — «Новый журнал», 1979, № 3.

[1] По-видимому, имеется в виду книга Елагина «Укрощение искусств».

[2] Речь идет о книге «Жизнь и встречи», главы из которой печатались в «Новом журнале» в 1944—1945 гг. (см. наст. изд., т. 1).

[3] Н. Д. Волков прислал Чехову книгу о Мейерхольде осенью 1929 г. (см. п. 102).

[4] Вероятно, речь идет об «Укрощении искусств».

222 * А. Г. Бергстрему

Май, 5, 1953.
[Беверли-хиллс]

Дорогой, добрый и верный друг мой Фредди!

Начал было писать Вам пером, но рука так дрожит, что пришлось перейти на машинку. Во-первых: позвольте мне выразить Вам мое и Ксении Карловны глубокое огорчение по поводу Вашей болезни! Лучше ли Вам теперь, Фредди? Как называется Ваша болезнь и чем Вас лечат? (Моя болезнь по-ученому называется ангина пекторис, а попросту: грудная жаба.) Дай Вам господи скорее поправиться! Во-вторых, передайте Вашей супруге[1] приветы от нас обоих и, если можно, пришлите нам ее и Ваш портреты. Как хорошо, что «верх у нее весь — Ваш»! Вот моя Ксения, так *вся* «уплотненная». В-третьих: если можете, простите меня за такое долгое и непозволительное молчание; тому есть объяснения (болезнь, слабость, занятость), но не извинения — я это хорошо понимаю и надеюсь только на Вашу доброту. Я еще в Москве тоже увлекался йогами и по сей день глубоко уважаю и ценю их, но случилось так, что антропософия Рудольфа Штейнера целиком овладела моим сознанием. Знакомы ли Вы с антропософией? Здесь йоги имеют большой авторитет и действительно многим помогают и душевно и телесно. Есть тут даже «антропософский» доктор (то есть настоящий доктор медицины, который применяет методы лечения, рекомендованные Р. Штейнером), так этот доктор пользуется также и методами йогов. Он здесь очень

известен и положительно делает чудеса! Спро́сите: почему же я не лечусь у него? По очень простой причине: случай мой застарелый, всякому «обыкновенному» доктору хорошо известный, и я не имею никакого основания отказать моему доктору и тем обидеть его. Фредди, дорогой, я и не знал, что Вы должны мне 200 литовских лит! Приятно иметь должника (а почему — и сам не ведаю). Пусть же эти литы размножатся у Вас, а я буду хвастаться по всему Холливуду: «А у меня есть должник! Хи-хи!»

Фредди, драгоценный, каких вопросов Вы не задали мне тогда и которые волнуют Вас теперь? Вопросы эти театрального свойства? Разве Вы еще интересуетесь театром? На всякий случай, посылаю Вам мою книжку[2]. Если это вопросы *не* театральные, то книжку эту, не читая, можно как-нибудь прикрепить в ватерклозете, и там она будет служить неплохим украшением.

Спасибо Вам за добрые слова, которыми Вы вспоминаете наше с Вами театральное прошлое. Теперь театр потерял для меня всякий смысл и былое очарование. Вы жалуетесь на скандинавские театры — понимаю Вас. Но теперь умножьте Вашу жалобу раз в сто, и Вы поймете мою му́ку здесь: непроходимый матерьялизм, пошлый нату́рализм и при этом полное самодовольство! Как я согласен с Вашими валаамскими друзьями: без театра можно быть счастливым!!!

Еще словечко о йогах. Я бы не сказал, что антропософия и йоги дополняют друг друга. Антропософия изумительно говорит о древней индусской культуре, но Штейнер часто говорит о том, что нельзя и опасно применять методы лечения и развития йогов, не приспособив их к нашим современным *телам* и душам. Все это он обосновывает и разъясняет. Хотя «антропософский» доктор и сумел сделать так, что йоги и антропософия *дополняют* друг друга в медицине. Эксперименты профессора Лаковского должны быть очень интересны!

За книги, дорогой мой Фредди, благодарю Вас тысячу раз! Я особенно наслаждался Гельсингфорсом и мысленно гулял по его чистым, красивым улицам! Забежал и к Вам, но ни Вас, ни супруги Вашей не застал. Книга «Горький и Чехов»[3] у меня, к сожалению, уже была. Но я «буду дерзким», как говорит один комический персонаж у Шекспира, и попрошу у Вас еще книжечек. Однако под двумя *непременными* условиями: 1) что Вы ничего не предпримете, пока не поправитесь, 2) что Вы позволите мне за книги заплатить. А книги вот какие:

Собрание *настоящих народных* финских сказок и легенд (как, например, собрание русских сказок Афанасьева или немецких сказок братьев Гримм). Знаменитую финскую «Калевалу» *не* присылайте — я знаком с ней.

Н. П. Андреев. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Ленинград, 1929.

Сказки я страстно люблю. Антропософская литература дает замечательные принципы комментирования их. У меня порядочное собрание сказок, легенд, былин, но финских-то и нет!

Итак, мой дорогой Фредди, кончаю письмо с лучшими пожеланиями Вашей супруге и Вам. Не забывайте нас, стариков, и пишите.

Всегда Ваш *М. Чехов.*

Фредди, родной, пожалуйста, пришлите и книгу Горчакова «Режиссерские уроки К. С. Станиславского»[4].

Есть у меня, грешного, и еще две-три книжечки на уме, но об этом после: сначала посмотрю, исполните ли Вы два моих условия.

Книги можете прислать: на русском, немецком или английском языках. Только шрифт покрупнее.

Как имя и отчество Вашей супруги?

Сколько Вам теперь лет, Фредди, дорогой?

Фредди, дорогой, я Вас очень люблю.

Публикуется впервые, по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.3.35, л. 11—12 об.).

[1] З. Ф. Бергстрем.

[2] Имеется в виду книга Чехова «О технике актера».

[3] М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи и высказывания. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1937 (1-е изд.).

[4] *Горчаков Н. М.* Режиссерские уроки К. С. Станиславского. Беседы и записи репетиций. М., 1950.

223 * Ю. Б. Елагину

Дек. 15. 1953.
[Беверли-хиллс]

Глубокоуважаемый Юрий Борисович!

Еще больше обрадовался бы Вашему письму, если бы Вы не опечалили меня известием о серьезной и долгой болезни Вашей. Что же с Вами и как чувствуете себя теперь? Черкните, пожалуйста. Радуюсь, что работа Ваша подвигается. Пишете Вы по-русски или по-английски? Спасибо за «от-

чет» о Всеволоде Эмильевиче[1] — очень, очень интересно! Известен ли Вам его конец? Правда ли, что его замучили и что он сошел с ума?[2] Спасибо Вам за отзыв о моей статье[3]. Помню, что писал, но что именно — уже забыл. Как велик будет объем Вашей книги?

Дай Вам Бог здоровья и сил.

Ваш всегда *М. Чехов.*

Поздравляю Вас с Рождеством Христовым и с Новым годом.

P.S. Книги мои держите сколько угодно.

Публикуется по ксерокопии автографа (ЦГАЛИ, 2316.3.37). Впервые (с большими разночтениями) «Новый журнал», 1979, № 3.

[1] В письме от 11 декабря 1953 г. (ЦГАЛИ, 2316.3.45) Елагин рассказывал о своей работе над книгой о Мейерхольде.

[2] В. Э. Мейерхольд был расстрелян 2 февраля 1940 г.

[3] Имеется в виду статья «Постановка «Ревизора» в Театре имени В. Э. Мейерхольда» (см. наст. изд., т. 2).

224 * А. Г. Бергстрему

Янв. 8. 54.
[Беверли-хиллс]

Драгоценный, родной Фредди! Вы меня совершенно уничтожаете Вашей бесконечной добротой и вниманием! Недостоин я их! И если бы я страницы исписал, изливаясь в похвалах Вам, Вы бы не поверили, ибо как раз истинно хорошие люди не верят, что они ХОРОШИЕ! Как мне благодарить Вас, просто не знаю. Чудные письма Ваши, книги, образки... Серафим Саровский — особенно почитаемый мною Святой. Так же и Николай Чудотворец и Франциск Ассизский. И тут, кстати (а может быть, и вовсе не кстати), о книгах. Есть у меня одна книжная мечта, и если Вы *наконец* позволите мне уплатить за «мечту», я дерзну попросить Вас об этой книге (но забудьте о литах, прошу Вас, я должен Вам гораздо больше!). У меня есть немецкое издание с таким заглавием: Jacobus de Voragine. Legenda Aurea (Verlegt bei Eugen Diederichs in Jena. Volksausgabe. 1925). Но книга эта до того истрепана, и такой витиеватый и *мелкий* шрифт, что больные глаза мои не могут без напряжения и боли осилить этого шрифта (прилагаю «образчик»). Просьба моя к Вам, Фредди золотой, такова: если бы Вам посчастливилось найти эти «Золотые легенды» (которые есть, собственно,

Жития Святых в 2-х томах) и обрадовать меня осуществлением мечты моей — я был бы больше чем счастлив! Здесь я найти этой книги в *другом издании* — не могу. Если попадется она Вам на *русском, английском* или *немецком* языках — пришлите, умоляю. Если будет выбор в смысле шрифта — выбирайте покрупнее. Вот видите, какой я бессовестный! Краснею, но продолжаю: есть в Финляндии еще одна книга:Valentin Tomberg. Studies in the New Testament. (Книга того же автора о *Ветхом завете*, в английском переводе, здесь имеется.) Но эта книга * не для меня, а для одного друга моего, а посему, если попадется и она Вам в руки, то уж ТУТ *непременно* напишите, сколько она стоит: приятель мой с деньгами и ни за что не захочет получить ее бесплатно, да это и не нужно. (Краснею еще гуще! Верите?) Теперь — бледнею и спрашиваю со страхом: есть ли у Вас совершенно чудесная книга — Иеромонах Софроний: «Старец Силуан»? Если у Вас этой книги нет и если она Вас интересует, то Я ВАМ ПРИШЛЮ ЕЕ В ПОДАРОК!!! И этим хоть немножко «отомщу» за доброту Вашу! Вы спрашиваете, где играют хорошие актеры в Америке. Центром театральной жизни считается New York с его спектаклями на Broadway. Фредди, дорогой, хотелось бы написать больше, но глаза не позволяют. Получилось не письмо, а прошение о книгах. Срам!

Ксения Карловна и я посылаем Вашей супруге и Вам тысячи самых лучших и искренних пожеланий!

Ваш всегда *М. Чехов.*

Непременно напишите о Вашем здоровье.

Публикуется впервые, по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.3.35).

225 * А. Г. Бергстрему

5 марта 1954 г.
[Беверли-хиллс]

Дорогой, необыкновенный Фредди! И снова хочется не только благодарить, но воспевать Вас! Однако воздержусь, зная, что это не доставит Вам никакого удовольствия и что Ваша милая супруга (привет ей от нас обоих) опять может «покачать головой» [1]. Скажу только, что мне по-прежнему стыдно. Прошу Вас: не ищите больше книг для меня — Вы сделали больше, чем хьюманли посибл **, и довольно! За образочки глубоко Вам благодарен. Об «умном делании» [2]

---

* Непременно в *английском* переводе. *(Примеч. Чехова.)*
** Humanly possible — в человеческих возможностях *(англ.)*.

мне приходилось много читать, так что книжечку Вашу не присылайте. Вы пишете, что у йогов этот метод более разработан. Конечно, это так, однако есть и существенная разница: у иноков в центре стоит Христос, чего, естественно, не может быть у йогов. Это нисколько не умаляет их техники «умного делания», но весь дух и результат получается другой. Тут, мне кажется, сущность дела заключается в том, как понимать или, вернее, как переживать христианство. Если оно (христианство) есть только *учение,* тогда, конечно, «все религии равны». Но это, пожалуй, не совсем так или, лучше сказать, совсем не так. Христианство есть: *САМ ХРИСТОС.* Века и века пройдут, прежде чем человечество в целом усвоит эту основную истину. Ведь мы же не можем сказать, что, например, Егова *есть* иудаизм или Будда *есть* буддизм и т. д. Правда? Христос же говорит: Я ЕСМЬ хлеб жизни, Я ЕСМЬ свет миру, Я ЕСМЬ дверь; добрый пастырь; воскресение и жизнь; путь, истина и жизнь; истинная виноградная лоза. Будда же *не* говорит: Я есмь нирвана, или сострадание и пр. Даже когда Христос говорит: мир Мой даю вам,—это тоже переживается не только как дар Христов (то есть как будто бы Христос стоит где-то в стороне, вдали и посылает, излучает, дает нам мир свой), но как существо самого Христа, в нас входящего, вселяющегося КАК МИР. Так и все в христианстве. Христос нигде не говорит: Я *есмь* любовь, но те, кто воистину способны были пережить *христианскую* любовь (как, например, чудные подвижники и святые, которых мы с Вами так любим и чтим), они переживали эту любовь не иначе как *присутствие* в них самого Христа; и наоборот: переживая в себе Христа, они чувствовали: Христос любит *в* них, *через* них. Когда св. апостол Павел сказал: «Не я, но Христос во мне»,—этим он как бы выразил: никогда не я, но всегда Христос, то есть он не оставил места в себе никому и ничему, кроме существа САМОГО ХРИСТА. Поэтому мне и кажется, Фредди, что есть *существенная* разница между всеми истинными религиями до Христа (включая и древних, божественных индусов) и христианством. Ведь недаром же христианство исторически есть последняя религия[3]. Если представить себе на минуту, что сначала пришел Христос, потом появился строгий и неумолимый Егова, потом учение Будды, то, чисто интуитивно, может возникнуть чувство: история есть *ХАОС!* Тогда станет невозможной философия истории и уж совершенно немыслимо более глубокое, *оккультное* проникновение в смысл исторических событий. Я разболтался. Но так как русский человек, начав говорить,

уже не может остановиться, то будьте благодетелем и позвольте договорить. Кстати, пишу на машинке потому, что моим глазам это легче, чем писать от руки. Христианству предстоит долгое, долгое развитие. Сейчас оно только в зародыше, так сказать. Прошло почти 2000 лет, и только теперь человечество может начать (если захочет) усваивать законы перевоплощения и кармы в их христианском преломлении! Все больше и больше будет выясняться,что все предыдущие религии были подготовкой к христианству, в том смысле, как я пытался выразить это выше. В каждую эпоху человечеству давалось и дается ровно столько, сколько оно может усвоить. Благодаря пришествию Христа в мир, благодаря его *присутствию* в мире, в нас самих — все ценности прежних религий будут постепенно переоцениваться и частично усваиваться. Конечно, многое должно будет отпасть совершенно, например пассивный фатализм магометан, как и многие церковные догмы, не позволяющие верующим расширять их духовный кругозор. Но весь вопрос, по-моему, в том, дорогой Фредди, *как* будет происходить процесс усвоения христианством тех или иных истин, идущих из древности. И тут-то как раз еще раз выяснится единственность и исключительность христианства. Усвоение это не будет простым накоплением старых истин, присоединением их к истинам христианским; не будет оно и философским, умозрительным *приспособлением* одних истин к другим. Нет, процесс этот будет, если можно так выразиться, «божественной алхимией». То есть «элементы» старого и «элементы» нового, встречаясь, сливаясь, будут изменять свою природу. Благодаря чему же? Да именно благодаря тому, что христианство не есть учение, но САМ ХРИСТОС, который, если продолжить наше сравнение, и есть тот главный «алхимический» Агент, тот божественный Элемент, *меняющий* природу старого и *преображающий* старое в новое. Закон перевоплощения, например, *переживается* в христианстве совсем иначе, чем это было в древности. Это только для нашего неумного рассудка закон и факт перевоплощения кажется тем же самым, чем он был и до Христа, то есть подогретым вчерашним блюдом. Это не так. Со времени Мистерии на Голгофе, когда САМ ХРИСТОС вошел (или, вернее), начал входить в нас («Я в вас и вы во мне»), сам перевоплощающийся дух человека, его высшее «я» стало (становится постепенно) иным. Следовательно, даже не входя в детали, уже можно сказать, что процесс и факт перевоплощения после пришествия Христа стал «алхимически» совсем иным. Так и со всеми иными древними

истинами. Значит, никак нельзя сказать: «Все религии равны» или, взяв деталь, затронутую Вами, также нельзя, кажется мне, сказать: «Умное делание» православных иноков у йогов более разработано». Это «алхимически» совсем другой процесс. Правда, Вы пишете, что «умное делание» иноков *напомнило* Вам метод йогов. Если только *напомнило*, тогда я согласен и все мое длинное письмо к Вам, Фредди, ни к чему. Простите и, ради Бога, не подумайте, что я собрался поучать Вас. У меня этого и в уме не было. Как Вы делились со мной Вашими мыслями и чувствами, так и мне захотелось поделиться, вот и все. Не сердитесь?

Книгу о старце Силуане пытаюсь достать, но боюсь, уж не распродана ли она?

Жизнь моя по-прежнему внешне однообразна. Все даю уроки. Православная церковь здесь есть, но не очень близко от нас.

Конечно, кое-что мне чуждо в Америке, но я так благодарен этой стране, что она приютила нас наконец после многих и мучительных скитаний по свету, что не думаю и не хочу думать о том, что чуждо.

Фредди, родимый, передайте сердечный привет Вашей супруге от нас обоих и пишите нам, если есть время.

Непременно будьте здоровы!

Ваш всегда, любящий *М. Чехов*

Публикуется впервые, по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.3.35). Ответ на письмо Бергстрема от 15 февраля 1954 г. (ЦГАЛИ, 2316.3.44).

[1] Бергстрем писал: «Вы слишком хвалите меня, жена прочла Ваши похвалы, вздохнула и скорбно покачала головой».

[2] Книга «Умное делание» — о «методе православных иноков», как определяет ее содержание Бергстрем, — издана Валаамским монастырем.

[3] Исторически последней мировой религией явился ислам, возникший в VII в.

226 А. Г. Бергстрему

Апр. 12. 1954.
[Беверли-хиллс]

Фредди! Дорогой и любимый!

Спасибо Вам за письмо. И сугубое спасибо за то, что даете мне возможность беседовать с Вами на *единственно* важные темы. Это такая редкая радость в наши дни. Впрочем, дело не в радости, а в необходимости, в потребности такого общения между людьми. Правда? Не знаю, как Вы,

а я очень, очень много получаю от нашей переписки. Итак, Фредди, боюсь, что придется Вам еще получить от меня не одно письмецо! На Ваше последнее послание буду отвечать по частям. Хорошо? А пока я хотел бы знать, в какой мере Вы владеете *немецким* языком. Английский Вы, по-видимому, знаете в совершенстве? Я бы с радостью писал Вам по-фински [1], но боюсь, что Вы не поймете.

Ксения Карловна и я шлем Вам и Вашей супруге самые сердечные пожелания.

Ваш всегда *М. Чехов.*

Как Ваше сердце, Фредди?

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.3.35, л. 18).

[1] Бергстрем жил в Финляндии.

227 * А. Г. Бергстрему

«Война и Мир» *Апр. 23, 1954.* [*Беверли-хиллс*]

Здравствуйте, Фредди, дорогой!

Поздравляю Вас и супругу Вашу с праздником св. Пасхи.

Вы пишете, что в Скандинавии много сект, но Америку в этом отношении «перешибить» невозможно! Тут есть такие секты и такие отдельные проповедники, что становится страшно, как бывает при кошмарах. Когда-нибудь опишу одну секточку — сам присутствовал на ее беснованиях.

Получив Ваше последнее письмо, Фредди, я вдруг пришел в какой-то экстаз и послал Вам угрозу, дескать, буду писать Вам религиозные письма. Теперь, очнувшись, нахожусь в смущении: может быть, Вы вовсе и не хотите поддерживать религиозную переписку!? Однако вот сижу и строчу Вам первое «послание» с просьбой написать мне искренне и откровенно: есть ли у Вас время и желание читать мои «послания». Верю, что Вы, как друг, не постесняетесь укротить мою страсть. Сегодня постараюсь ограничиться только изложением нескольких основных положений, которые могут послужить фундаментом для дальнейших рассуждений.

Дионисий Ареопагит следующим образом перечисляет и именует Чины Ангельские (в правом столбце привожу некоторые названия, которые употребляются в современной духовной науке, то есть в антропософии д-ра Рудольфа Штейнера):

Серафимы	Духи	любви
Херувимы	—	мудрости
Троны	—	воли
Кириотетес	—	мудрости
Динамис	—	движения
Эксузиаи	—	формы (элоимы)
Археи	—	времени
Архангелы	—	
Ангелы	—	

Конечно, одни имена этой Ангельской иерархии ничего нам не говорят. Но пока не будем отвлекаться описанием сущности и космической творческой деятельности каждого Ангельского Чина в отдельности. Попробуем вместо этого представить себе все восходящую *высоту сознания* их, начиная с ангелов и кончая серафимами. Как это сделать? Сравнительно легко мы можем вызвать в своем воображении разницу между сознанием гениального человека и животного. Теперь попробуем приложить ту же «мерку» по отношению к человеку и непосредственно над ним стоящему ангелу. Это окажется несколько труднее, но все же при этом можно пережить некоторое благоговейное изумление перед высотой ангельского сознания. Теперь пойдем дальше и «измерим» таким же образом высоту архангельского сознания по отношению к ангельскому. Что же получится? Получится, пожалуй, какое-нибудь «ох!» или «ах!», но уже ясного представления не будет. А ведь нам нужно ту же «мерку» (в высшей степени приблизительную, разумеется) приложить еще семь раз, чтобы подняться до сознания серафима! Ясно, что разум современного человека не в состоянии проделать этого. Однако результат попытки такого «измерения» все же окажется положительным: человек *переживет* неизмеримость высоты и силы, все возрастающего сознания Чинов Ангельских. Этого чувства, этого переживания *неизмеримости* так не хватает современному человеку, искренне стремящемуся к духовному познанию, к духовной жизни! Мы, люди, так легко произносим святые и священные ИМЕНА, так «очеловечиваем» их, что, сами того не подозревая, ставим себе этим самым тяжкие преграды к достижению наших духовных целей. Я уверен, что Вы согласитесь, Фредди, что такое «очеловечивание» есть тоже род произнесения имени Божия *всуе*, как бы род богохульства. Правда, у нас нет другого способа, помимо способа *произнесения* святых имен, если мы хотим беседовать на духовные темы. Но пусть же тогда чувство *неизмеримости* стоит на страже каждый раз,

когда мы произносим святое *ИМЯ*. (Между прочим, я знал одну девушку в России, девушку неверующую, которая серьезно заболела и от страха стала молиться. Когда опасность прошла и она начала поправляться, она повесила на стене перед кроватью картинку, даже не икону, Спасителя и, глядя на нее, говорила: «Ах ты, Христосик мой!» Может быть, это и трогательно, но до чего же *неверно*! Впоследствии девушка эта «загримировалась» коммунисткой.)

Итак, Фредди, если у Вас есть еще терпение, пойдем дальше, собственно к цели нашего сегодняшнего разговора. Как непосредственно *под* ангелами находится человечество, так *над* серафимами возвышается то Существо, которое мы называем БОГОМ. Тут уже никакой «мерки» прилагать нельзя и не следует! Тут уже и понятие *неизмеримости*, пожалуй, не годится. Тут, как говорит умирающий Гамлет: «Конец... Молчание!» Однако, несмотря на это «молчание», нам самими Евангелистами позволено говорить и думать о БОГЕ как о Святой ТРОИЦЕ, то есть о БОГЕ-ОТЦЕ, БОГЕ-СЫНЕ и БОГЕ-ДУХЕ СВЯТОМ. Бог-Сын есть ХРИСТОС, ЛОГОС. ОН — един. И других Сынов Божиих, в собственном смысле,— нет. Вы пишете, Фредди: «Величайшие пророки Будда, Кришна и другие йоги, достигшие самадхи[1], разве они не сыны Бога, как Христос?» Если бы Вы не написали слов: «как Христос», может быть, я и не стал бы мучить Вас моим длинным письмом. Конечно, можно назвать великих пророков «сынами Божиими», но, так сказать, в переносном, символическом смысле, как бы в знак нашего глубочайшего преклонения перед ними, как выражение нашего восторга по поводу того, что они как бы уподобились (частично!) Христу. Но в том, прямом, смысле как *Вы* пишете, Фредди (если я вообще понял Вас), как раз и звучит та самая недооценка ИМЕНИ Божия, о которой мы говорили выше. Если для нас с Вами великий пророк есть Сын Божий, «*как* Христос», то этим положением, этим образом мысли мы уже ставим себе ту «преграду» на пути к достижению наших духовных целей, о которой мы говорили выше. Когда мы поднимаем Пророка, или Посвященного, выше, чем следует, то есть до степени высоты самого Христа, мы тем самым неминуемо теряем представление об *истинной* высоте и единственности Христа в Космосе. Мы как бы снижаем его до степени Пророка. Напомню Вам, что в Священном писании об Иоанне Крестителе, который тоже был Пророком, говорится как об ангеле. В другом месте говорится о нем же как о наибольшем среди людей и наименьшем среди ангелов. И еще напомню Вам, что бог

древнееврейского народа — Егова, о котором говорится в Старом завете, был одним из элоимов (эксузиаи) — не выше! (См. Чины Ангельские *.) Он НЕ Бог-Отец, как о нем часто, ошибочно, люди склонны думать. А ведь все Пророки были *ниже* Еговы. Таким образом, теряя или не ища Христа, в смысле всего вышеприведенного, мы теряем и христианство в целом; начинаем говорить, что все религии равны, как это делает, например, теософия, которая «просмотрела» Христа. «Просмотреть» Христа — значит идти навстречу катастрофе или, вернее, все возрастающим катастрофам: взгляните на современные исторические события с этой точки зрения! Для отдельного же индивидуума, не понимающего, не принимающего Христа (опять в том смысле, как мы говорили выше), это является *личным несчастием*!

Продолжение, если хотите, следует. Пока же ставлю точку, ибо хотя и неумело, но высказал первую основную мысль, лежавшую на моем сердце после получения Вашего письма. Простите за многословие, Фредди, любимый и дорогой, но короче — не вышло.

Апр. 28

Еще раз здравствуйте, Фредди мой милый!

Что-то давно нет от Вас весточки. Здоровы ли Вы? Супруга Ваша здорова ли? Черкните хоть строчку. Книжки мои до Вас, конечно, еще не дошли. У нас все по-прежнему — уроки да лекции. Ксения Карловна хлопочет по хозяйству, и делает это хорошо, но говорит, что я тиран: никуда ее не пускаю; а сама частенько «ездит по епархии», навещая и наставляя своих преданных и подчиненных ей дам. А иногда, вдруг, появляется вся завитая барашком и спрашивает: «Нравится?» Я говорю: «Дда... ннравится!» Или, вернувшись после поездки «по епархиальным делам», выливает на меня целый ушат новостей, причем, в спешке, вместо имен говорит: «он», «она», «они», и когда я на ее глазах начинаю тупеть, она восклицает: «Почему ты ничем не интересуешься? Посмотри, как она (кто?) *всем* интересуется — и фильмами, и политикой, а ведь ей (кому?) 70 лет, может быть, и больше! А ты? Нельзя же, в самом деле, сидеть уткнувшись...» и пошла, и пошла! А в результате: тиран! Словом, у нас все по-прежнему — тихо,

* Правда, Иегова (один из семи элоимов) был наибольшим среди них: *через* него даже Христос посылал из духовного мира свои импульсы еврейскому народу, но для нас с Вами это не имеет значения. *(Примеч. Чехова.)*

мирно и спокойно, чего и Вам желаю. Простите, не могу удержаться, чтобы еще не насплетничать на Ксению Карловну. Есть у нее довольно сильные очки специально для чтения. Так она читает *без* очков (не может найти их, а они в сортире) и терпит, читая, танталовы муки. А потом, когда очки обнаруживаются, она с восторгом надевает их и ходит, удивляясь, почему она так плохо видит вдаль.

Ну-с, Фреддинька, с Вашего разрешения, приступаю к новому посланию.

Прежде чем ответить на Ваши интересные и волнительные для меня вопросы и соображения, я должен высказать еще несколько подготовительных мыслей.

Из всего, о чем мы с Вами беседовали до сих пор, сама собой выясняется основная разница между *всеми* дохристианскими религиями, с одной стороны, и христианством — с другой, а именно: ни в одной религии, кроме христианской, не воплощался, не вочеловечивался САМ БОГ. Это чудо совершил Христос. И это — самое большое чудо, когда-либо происшедшее в нашем мире со времени его сотворения. Вочеловечение Бога, Христа, коренным образом изменило весь мир (помните «алхимию» нашу?) и всех существ, обитающих в нем. Если внимательно вчитаться в Ваши письма, Фредди, то окажется, что большинство Ваших высказываний, сомнений и вопросов сводится к одному: в чем же *конкретно* и в деталях выразилась эта «алхимия» Христова, со времени его пришествия, его вочеловечения? Так? Попробуем, хоть отчасти, ответить на Ваш основной вопрос. Во-первых, попытаемся несколько конкретнее представить себе *факт* вочеловечения Христа и для этого опять возьмем самое простое, но фантастическое сравнение. Что произошло бы, если бы Шекспир захотел и получил власть воплотиться в муравья? Произошло бы двоякое: муравей (а вместе с ним и все муравьиное царство) «алхимически» переродился бы, приняв в себя Шекспира. Почему? Потому что теперь Шекспир оказался *внутри* муравья; он уже не рассматривает муравейник, находясь *вне его*, а *действует* в нем. Это с одной стороны. С другой — и сам Шекспир получил бы возможность *передать* муравью хоть частицу своего гения, хоть сколько-нибудь *уподобить* муравья себе. Сознаюсь, сравнение не только фантастическое, но, пожалуй, и глупое, но что же теперь делать? Уж Вы меня простите, Фредди! А вот другое сравнение, получше: Микеланджело изваял статую из мрамора, а потом сам вошел, воплотился в *свое же творение*. А теперь попробуем пред-

ставить себе, насколько же *больше* дистанция между Богом, Христом, сотворившим и человека и весь мир, нежели дистанция между Шекспиром и муравьем и Микеланджело и его статуей! Конечно, трудно представить себе эту дистанцию рассудком, но медитативное мышление может помочь горю. Итак, наше первое положение сводится к тому, что Бог-Христос, воплотившись в теле (в телах) Иисуса из Назарета, совершил чудо перехода *извне* (из Космоса) *вовнутрь* (в земной мир и в земного человека). Он жертвенно *отдал* себя миру и человеку. Началась *божественная «алхимия» изнутри*. Соединились два элемента: Огонь (Христос) и Земля (включая земного человека). Земля стала *плавиться* под влиянием Огня. Этого не было в прежних религиях.

Теперь — к следующему положению. Христос, *слившись* с человеком (и человечеством), получил возможность давать ему свои божественные дары. В этих дарах он стал отдавать человечеству САМОГО СЕБЯ. Каждый дар мы должны представлять себе как часть *существа самого Христа*, вместе с даром входящего в человека (если дар *действительно* принят человеком). Этого тоже не было ни в одной религии, ибо возможность отдавать *себя* принадлежит только Богу. Какие же это дары? Поговорим о некоторых из них, о наиболее важных и существенных. Современный человек должен *знать* о них, чтобы не пропустить, не «проспать» их. Христос не «навязывает» себя, он хочет, чтобы человек *сам*, свободно пожелал принять его дары.

Дар первый мы можем определить (к сожалению, несколько истасканным понятием) как высшее «я» в человеке. Сразу же скажем, что это «я» есть Христос в человеке. «Не я, но Христос во мне» (апостол Павел). И это надо понимать в *буквальном* смысле. Однако это не так просто: тут есть тайна, которую трудно выразить в человеческих словах. Но мы все же попробуем. Когда (и поскольку) Христос входит в человека в качестве «я», это «я», оставаясь Христом, становится *в то же время* и человеком. Как это возможно? Бог, Христос, отдает себя *без остатка*. Жертва его *совершенна*. Отделив, в качестве «я», часть своего существа и передав ее человеку, он как бы говорит этой своей части: теперь живи и развивайся *самостоятельно*. Становись *индивидуальностью* человека, в которого я вложил тебя. Даю тебе свободу! Эта мистерия «превращения» Бога в человека, это чисто духовное событие чудесно выражено в христианстве словами: рождение Христа-младенца в душе человека. Отсюда: изображения Мадонны с младенцем на руках. Когда мы

празднуем Рождество, мы празднуем не только рождение Иисуса в Вифлееме, но (если хотим) и рождение Христа в нас самих.

Так в одном горящем, сияющем центре, в высшем «я», *со*существует и Человек и Бог.

(Продолжение следует.)

Привет Вашей супруге и Вам самому, Фредди, от обоих стариков.

Ваш *М. Чехов*

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.3.35). Впервые — «Новый журнал», 1978, № 132.

Ответ на письмо Бергстрема от 22 марта 1954 г., на котором видны следы внимательного чтения: Чехов подчеркивает отдельные фразы, набрасывает нечто вроде плана будущего ответа.

[1] Самадхи (*санскр.*, букв.) — сложение вместе, соединение; понятие индийской философии, означающее состояние высшей собранности и гармонии.

228 А. Г. Бергстрему

4 мая 54 г.
[*Беверли-хиллс*]

Дорогой друг мой, Фредди!

Спасибо за чудесное письмо. Очень меня обрадовали! Как скоро дошли до Вас книги. Рад, что угодил. Я совсем не в восторге от второй половины «There is a river», где начинается сомнительная космология и мистика[1]. Но ведь случай в целом очень интересен. Йод с молоком действительно замечательное старинное средство. Надеюсь, что Вы пользуетесь им. Под наблюдением врача? Пропорция йода для *Вас* Вам известна? Болят ли ноги, когда опухают? Много ли работаете? Много ли приходится стоять? Хорошо также во время отдыха класть ноги повыше. Ваше письмо опять воспламенило меня! Сами виноваты, если будете получать бесконечные письма мои. Вот и на днях получите 48 томов «Войны и мира» Тургенева. Как жалко, что Вы не владеете финским языком,— это так облегчило бы мне мое письменное общение с Вами. Может быть, подучите пока что? Ну вот, для начала попробуйте запомнить, что «гроза» по-фински называется: «укко сайя». Я бы с удовольствием писал Вам по-украински, но, признаюсь, подзабыл, как в этом языке употребляются знаки препинания. Приходится, как сами видите, ограничиться шведским. Ксения Карловна

покинула меня на несколько дней — поехала отдохнуть от меня к своим знакомым. Она все жалуется, что я, особенно по утрам, охаю и вздыхаю, пока не приду в себя. Но и она, позвольте Вам заметить, так громко и внезапно чихает, что я каждый раз на мгновение теряю сознание. Впрочем, более подробные сведения об этой удивительной женщине Вы найдете в «Войне и мире».

Нежно обнимаю Вас, дорогой и хороший мой Фредди. Пожалуйста, передайте Вашей супруге мои лучшие пожелания.

Ваш всегда *М. Чехов.*

Пришлите, если есть, еще карточек Ваших и супруги Вашей.

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.3.35, л. 22 и об.).

[1] Имеется в виду книга Sugrue Thomas «There is a river (The story of Edgar Cayce)». New York, Holt, 1943 and 1945.

229 * А. Г. Бергстрему

25 мая 54.
[*Беверли-хиллс*]

Дорогой, любимый мой Фредди!

Пока составлял Вам послание, пришло Ваше чудесное, ценное письмо. Опять — «бочка с порохом»! Спасибо Вам большое. К сожалению, Вы ничего не говорите о Вашем здоровье — надеюсь, что это хороший знак. Супруге Вашей мой искренний привет. И все-таки жду карточек[1]. Ну-с, Фреддинька, теперь следует непосредственное продолжение того, на чем остановился в прошлом послании. Впрочем, позвольте прежде объяснить, откуда происходит мой плохой стиль. Я привык читать лекции, и при писании мне все кажется, что я недостаточно выразительно передаю Вам мысли, отсюда — такое количество скобок, кавычек, подчерков, разных шрифтов и пр. Кстати, позвольте посоветовать Вам, Фредди, — не бросайте пока что моих посланий: то, что не ясно теперь, может выясниться позднее.

Почему Христос, отдав себя человеку в качестве высшего «я», превратился в «младенца»? И что в этом случае значит: «младенец»? По божественному замыслу, человек должен был получить это новое, высшее «я» только как зародыш, как зерно, как *возможность* «я». Человек должен начать делать усилия для развития зерна: «Царствие Божие усилием берется», — говорится в Евангелиях. «Младенец» в человеке должен расти и развиваться с согласия и при помощи

самого человека. Следовательно, мы можем сказать, что в «я», как в горящем центре, не только *со*существуют, но и *со*творят и человек и Христос (единородный и единственный Сын Божий, второе лицо св. Троицы). Возможность активного и сознательного сотворчества со Христом пробудилась в человеке именно в силу того, что сам Христос (не как абстрактное «космическое сознание», но как ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ, как ЛИЧНОСТЬ, как «я есмь») вошел в человека. Только это новое «я» способно услышать призыв Христа к *со*творчеству с ним, и только оно имеет силу активно ответить на этот призыв. До этого человека, соответственно божественному плану, творили и вели ангельские иерархи *без* участия человека. Они творили его *извне*. С самого начала их задачей было сотворить *такого* человека, который мог бы сказать о самом себе: «я». Но это «я», создаваемое ангельскими иерархиями, было задумано, первоначально, только как пустая форма, как сосуд, еще не наполненный содержанием. Все в человеке — его тело и то, что он называет своей внутренней жизнью, и это его «я» — все это было *дано* человеку свыше, «бесплатно», и тут никакой заслуги со стороны человека нет. Ангелы выполнили свою задачу: они довели человека и его «я» до возможного для них совершенства. Когда же «сосуд» был готов, произошло космическое событие: Христос, совершив мистерию Голгофы (то есть пройдя через воплощение в телах Иисуса, через крестную смерть и воскресение), вошел в наш земной мир и наполнил самим собой, своим «я» пустой сосуд человеческого «я», приготовленный для него ангельскими иерархиями. Он вложил в человека зерно высшего «я». В человеке зародился младенец Христос, и тут человек *впервые* получил возможность сознательно *со*творить, со Христом, *самого себя*, делая для этого усилия *изнутри*. Этой возможности не могла дать человеку ни одна дохристианская религия. Для этого нужно было, чтобы сам Бог, Христос, вошел в мир и в человека. (Как йоги выработали точную систему упражнений для достижения своих духовных целей, так и нынешние оккультисты-христиане имеют такую систему, служащую современному человеку для развития его высших духовных способностей. Не буду утомлять Вашего внимания изложением этих упражнений — о них написаны книги. Если бы Вы, Фредди, заинтересовались ими, я бы рекомендовал в особенности две из них. Одна имеет более оккультный характер*, другая — подходит со

* Dr. Rudolf Steiner. Knowledge of the Higher World. *(Примеч. Чехова.)*

стороны религиозной, и медитации ее основаны на Евангелии от Иоанна *. Если бы Вы пожелали, я с удовольствием выслал бы их Вам. Обе существуют на английском языке.)

Вы можете, конечно, спросить: разве не было высокоразвитого «я» в Будде, Заратустре, Гермесе, Моисее? Конечно, было. И больше того: оно было пронизано, инспирировано Христом *извне*, из Космоса, но самого младенца Христа еще не было в них. Они не могли еще сказать: «Христос во мне, и я во Христе». И последователей своих они вели, давая им высокие учения, развивая в них положительные душевные качества, вырабатывая для них методы духовного развития, но ни один из этих великих водителей и благодетелей человечества не мог *вложить* в человека *нового* «я». Все они были предтечами Христа. Если бы человечество развивалось *только* под их влиянием, то это развитие неминуемо имело бы свой предел и конец. Развитие же *бесконечное* — возможно только для Бога, для живого, воскресшего Христа, вошедшего в человека. Если не усвоить, не пережить медитативно этого различия *до* и *после* христианского развития человека, то самая сущность христианства останется непонятной и всегда будет казаться, что «все религии равны».

До сих пор мы говорили о различии между религией христианской и всеми предшествовавшими ей религиями преимущественно с точки зрения того внутреннего превращения, которое совершил в человеке Христос, войдя в него как его новое, высшее «я». Но различие это идет еще дальше. Христианство не принадлежит одной эпохе или одному народу *только*. Христос пришел ко *всем* людям, ко всем народностям, независимо от того вероисповедания, которого они все еще придерживаются и теперь. Все люди получили зерно высшего «я», все носят в себе младенца Христа. Когда и кто из людей и в каком количестве поймут и примут христианство в его *истинном* смысле, будет зависеть от их кармы. Целый ряд воплощений понадобится для большинства людей, но *никто* не будет лишен возможности принять Христа. Только те из людей будут выключены из общей эволюции человечества, кто не по неведению, но вполне сознательно отринет Христа. В этом смысле христианская религия есть поворотный пункт в развитии *всего* человечества (чего опять-таки нельзя сказать ни об одной религии, возникшей до Христа). Каждый из нас участвует в этом развитии, каждый ответствен за каждого. Другими словами: никто не спасется, пока не спасутся все. Очень

* Lic. Friedrich Rittelmeyer. Meditation. *(Примеч. Чехова.)*

глубоко в нас живет так называемый духовный, или религиозный, эгоизм: мы можем искренне, всем сердцем хотеть быть со Христом, но при этом мы долго можем не замечать, что мы хотим этого *только для себя*, для личного блаженства во Христе, но не для всего человечества. Очень интересным и многозначительным кажется мне то, что все христианские подвижники начинали свои тяжкие духовные труды, побуждаемые религиозным эгоизмом: целью их, вначале, всегда было *личное* спасение. Но чем больше они приближались ко Христу, тем больше они освобождались от этого эгоизма и в результате, каждый по-своему, «выходили из затвора» с целью служения людям. Не показывает ли это, что Христа *невозможно* удержать для себя, потому что он пришел ко всем людям и связал собою каждого с каждым? Христос, входя в душу подвижника, сам разрушает стены эгоизма, сам выводит подвижника из тюрьмы первоначального одиночества. Хотя идеал освобождения от религиозного эгоизма достигнет своего полного развития только в далеком, далеком будущем, мы все же можем, до известной степени, предвосхитить его даже и теперь. Если, например, человеку, путем медитаций, молитв, образа жизни и пр., хоть сколько-нибудь удастся осознать в себе присутствие высшего «я»; если он, хоть отчасти, в особые минуты жизни, научится говорить о себе «я» в смысле «Христос во мне»; и если он попытается развить в себе способность, духовную привычку даже в повседневных разговорах или в мыслях только обращаться непосредственно к высшему «я», ко Христу, в другом человеке, то что в результате получится? То, что «я» другого вдруг вспыхнет, засияет и, немножко, чуть-чуть, пробудится, станет на капельку больше сознавать самого себя. Это есть маленькое «чудо», которое один человек всегда может попытаться совершить *в* другом, *для* другого. Это, как Вы знаете, Фредди, делали христианские подвижники и святые, но, разумеется, с большей силой, чем можем делать это мы. Св. Серафим, например, каждому человеку, приходившему к нему, говорил: «Здравствуй, радость моя!» Другой святой (не помню кто) встречал людей словами: «Христос воскресе!» Франциск Ассизский говорил людям, животным, птицам, солнцу, дождю, огню... «Брат мой! Сестра моя!» (Так же назвал он и свою смерть, когда она пришла к нему.) В Евангелии от Луки (гл. 1, 39—41) описана встреча Марии и Елизаветы. Прочтите эту сцену, и Вы увидите в ней *пра*образ, идеал *всякой* встречи человека с человеком, когда в душе одного благодаря другому может «взыграться Младенец». (Между прочим, Фредди, Вы пи-

шете, что, читая в свое время Евангелия, Вы не очень хорошо понимали их, кроме Нагорной проповеди. Один из способов читать и понимать Евангелия может быть таков: представьте себе по возможности каждую евангельскую сцену как идеальный *пра*образ отношения человека к тому, что может встретиться ему в его земной жизни: отношение к другому, к себе самому, к Богу, к карме и пр.)

Итак, все сказанное выше было попыткой намекнуть на *общечеловеческое* значение христианства. Теперь попробуем сделать еще один шаг вперед и еще расширить рамки христианства. (Пожалуйста, имейте в виду, Фредди, что я все время говорю о *внутреннем* смысле христианства, а не о внешнем, историческом его развитии.) История всего *мира* распадается на две части: *до* и *после* пришествия Христа на землю. Христианство есть космический факт. Что же дает нам право на такое утверждение? Мы знаем, что Христос творит не одно только человечество, но и *весь* мир. Он сам сказал: «Се, все творю новое». Это «все» включает в себя и землю, и человека, и всех существ, стоящих как ниже, так и выше человека. Человек связан со всем миром как неотъемлемая часть целого. Христос призвал человека творить вместе с ним не одно только человечество. Если бы это было так, то Христос не сказал бы нам: «Се, *все* творю новое», а сказал бы, может быть: «Се, творю новое человечество». Он не показал бы нам в образах Апокалипсиса (Откровение Иоанна Богослова) всех опасностей, катастроф и кризисов, через которые должно пройти не только человечеству, но и всему миру. И он не заключил бы этого пророчества образом Нового Иерусалима, сходящего с неба, ибо Небесный Иерусалим есть картина *нового* мира, а не только нового человечества. Для чего стал бы Христос отягчать сознание человека образами творимого им нового мира, если бы это вовсе не касалось человека? Войдя в человека как его высшее «я», Христос пожелал творить «все» *вместе* с человеком и тем поставил в зависимость от него и все творение свое (до известной степени, конечно, и в меру сил человеческих). Ничто не будет отныне развиваться в мире правильно и нормально, если человек отстанет в своем развитии или если он не захочет понять, что и от него зависит дальнейшая эволюция всех других существ. Апостол Павел говорит: «Вся тварь, стеная, ждет освобождения». Чего же она ждет? *Человека*, его сознательного участия в мировом творчестве. Тот же призыв выражен и в словах Христа о виноградной лозе (Евангелие от Иоанна, гл. 15, 1—6). Христос не хочет, чтобы, став «я»-человеком, мы носили в себе Его эгоисти-

чески, для себя только. Он хочет, чтобы мы все, больше и больше, становились «ветвями», проводниками, а не «захватчиками» Его сил. Во всех своих мыслях, чувствах, поступках, словах и пр. мы должны *отдавать*, излучать миру самого Христа, благодатно вселившегося в нас. Обратите внимание на то, что Виноградарь есть — Отец; ему приносят плоды; ему — это значит: *всему* миру. Если продумать это слово евангельское и принять его буквально, то уже оно одно ответит на вопрос о том, как и в каком смысле человек *со*участвует в процессе становления нового мира. Теперь разрешите мне дать здесь несколько разрозненных, но конкретных примеров, взятых из оккультных исследований д-ра Штейнера. Он говорит, например, о том, как велико влияние человека на ангельские иерархии. Есть некоторые очень высоко стоящие ангелы, которые «голодают», когда люди думают и живут материалистически. «Голодают» — значит теряют часть своей силы, которая им нужна для того, чтобы творить тот новый мир, который, при их помощи, творит ныне Христос. Пожалуй, еще больший вред причиняют люди миру, себе самим, всему человечеству и даже ангелам-хранителям своим, если они начинают злоупотреблять сексуальными силами, делая из них род культа. Наша эпоха сильно погрешает в этом смысле. (Посмотрите, например, на наш современный фильмовый и театральный мир, на значительную часть современной литературы, на журнальные иллюстрации, послушайте частные разговоры людей, их остроты и пр. — все пронизано сексом! Но не только здесь, а и в других странах, в большей или меньшей степени, происходит то же самое — такое уж время!) А вот и еще пример: молясь за другого, посылая другому свою (Христову) любовь и правильные, хорошие мысли, мы даем силу ангелу-хранителю того или иного человека. Ангел-хранитель может сделать больше для своего «питомца», если мы поможем ему в этом. Еще пример: в тот момент, когда человек говорит или думает *ложь*, он производит в астральном мире нечто похожее на взрыв, который разрушительно действует на различных существ этого мира и укрепляет силу темных существ, действия которых направлены против Христа. Можно было бы увеличить число этих примеров, но не стоит этого делать — суть и так ясна. Вместо этого я лучше скажу в заключение о том особом роде деятельности, которую человек может развить на служение новому миру, творимому ныне Христом. (Не забудьте, Фредди, что мы все еще говорим о *мировом* значении христианства и об участии человека в миро-творчестве.) Начну с краткой

формулы, которую попытаюсь постепенно разъяснить: *мир для своего развития нуждается в том, чтобы его продумал и познал человек, носящий в себе зерно высшего «я»*. Хотя мысль человека в нашу эпоху и не обладает еще магической силой, однако влияние ее на все существующее в мире очень велико. Думая и медитируя, человек может или помогать эволюции мира, или мешать ей, задерживая ее. Какими же должны быть мысли помогающие? Они должны быть *правильными*. Что значит: правильная мысль — и откуда взять ее? Тут я должен рассказать Вам вкратце о духовном факте, открытом и сообщенном Рудольфом Штейнером. Существуют *мировые мысли*. Но эти мысли мы не должны представлять себе абстрактно, как нечто неопределенное, бесформенное, как эманации, вибрации, излучения, силы, ни от кого не исходящие, никому не принадлежащие, разлитые в пространстве *вообще* и т. п. Напротив, как живые, одушевленные и одухотворенные *существа* являются они ясновидческому сознанию посвященного. Творя, они вступают в различные взаимоотношения друг с другом. Все, что находится в процессе становления в обоих мирах — видимом и невидимом, — есть результат их творческой деятельности. И только когда они вступают в сознание обыкновенного человека, они представляются ему тем, что мы называем просто «мыслями». Происходит это оттого, что, отражаясь в нашем *физическом* мозгу, выражаясь фигурально, как в зеркале, они как бы умирают, теряют для нас образ живых существ, но не свое содержание, не свою истинность. Теперь попробуем определить, что такое *правильные* мысли? Мы знаем, что мир со всеми его обитателями находится в постоянном развитии. Все в нем от эпохи к эпохе меняется. Поэтому правильными мыслями мы можем назвать только те мысли, которые соответствуют порядку вещей и событий в мире в каждую данную эпоху. Многое из того, что было правильным образом мышления, скажем, 1000 лет назад, теперь может оказаться неправильным. Тенденцию держаться за старые мысли, за догматы всякого рода, в особенности церковные, за старые религиозные мировоззрения следует назвать неправильным, отсталым образом мышления, уже не соответствующим мировой действительности. Даже прекрасная философия индусов и их религиозные воззрения не должны бы, собственно, соблазнять нас теперь. Как же людям быть, как им различить мысли правильные от неправильных? Человечество в целом никогда не было оставлено без духовного водительства. В каждую эпоху приходили на землю Великие Посвященные, Пророки и Учителя. Водительство человечества

было их миссией. Каждый из них открывал людям то, что было истинным в *их* эпоху. Так было, так есть и так будет и вперед. Со времени пришествия Христа много воды утекло. Христианство непрестанно совершает путь своего мучительного развития. Оно, несмотря на истекшие 20 столетий, все еще находится в зачаточном состоянии. В его развитии будет еще много сменяющих одна другую эпох. И вот, Фредди, мы живем как раз на рубеже двух эпох, когда другие, новые мысли постепенно получают право называться истинными, правильными, то есть соответствующими сегодняшней действительности. Откуда они исходят и кто принес, передал их человечеству? Самый могущественный из архангелов — МИХАИЛ — взял на себя миссию водительства, господства над этими мыслями. В разные эпохи Михаил выполнял различные миссии, всегда служа Христу, всегда подготовляя ему путь. Поэтому он также называется ЛИКОМ ХРИСТОВЫМ. Обыкновенные люди, с их современным холодным, рассудочным сознанием, не имеют *прямого* доступа к михаилическим, живым мыслесуществам. Им нужен посредник, «переводчик» мыслей Михаила на человеческий язык ясно выраженных *понятий*. Один из современных Посвященных взял на себя задачу такого «перевода». Получив «перевод» Посвященного, *каждый* человек может понять и, если захочет, начать продумывать — просто или медитативно — эти *правильные* мысли Михаила. Поступая таким образом, человек, активно и сознательно, становится участником в процессе эволюции мира. Мысли Михаила имеют силу творчески влиять на все, находящееся и живущее в обоих мирах, как в духовном, так и в физическом: на природу, на человека, на духовные существа, словом, на весь творимый Христом новый, возникающий мир. Эти мысли и еще обладают одним свойством: они способны постепенно проникать в сердце человека, то есть туда, где живет высшее «я» человека. Таким образом, Михаил, архангел Христов, дает в наше распоряжение могущественное средство для сознательного сотворчества со Христом. Это и есть тот особый род деятельности, о которой я сказал выше, деятельности, которую человек может развить на служение миру. Теперь Вы, естественно, спросите, кто же этот современный христианский Посвященный и где находится его «перевод» михаилических мыслей на человеческий язык рассудочных понятий и представлений? Посвященный, о котором идет речь, в этом своем воплощении носил имя Рудольфа Штейнера (1861—1925). Труд всей его жизни, в этом воплоще-

нии, его «перевод» мыслей с архангельского языка на человеческий и составляет содержание того, что он назвал антропософией (впрочем, название не имеет особого значения). Теперь резюмирую: мир для своего развития хочет быть продуманным человеком на основании мыслей Михаила, переданных нам современным христианским Посвященным.

Вы, конечно, понимаете, Фредди, что я ни в какой мере не исчерпал ни деятельности Рудольфа Штейнера, ни миссии архангела Михаила. Я коснулся их только в той мере, в какой они относятся к занимающей нас с Вами теме.

Кончая это послание о первом даре Христа человеку, то есть о высшем «я», скажу: сделав человека *со*творцом нового мира, Христос тем самым возложил на него страшную ответственность, но в то же время выразил ему и свое божественное доверие.

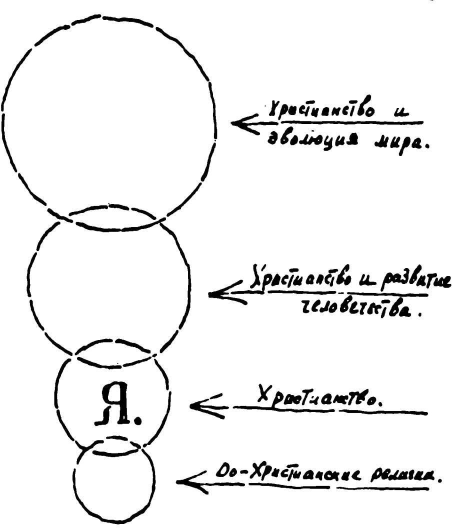
На обороте Вы найдете простенькую, резюмирующую, схему.

В следующем послании собирался побеседовать с Вами о втором и третьем дарах Христовых, но после получения Вашего письма, пожалуй, напишу сначала кое-что касающееся непосредственно затронутых Вами тем.

Я искренне смущен длиной этого письма. Простите. Фредди. Обещаю сделать большую передышку.

Оба мы еще раз приветствуем Вашу дорогую супругу и Вас самих.

Всегда Ваш, любящий *М. Чехов*



Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316. 3.35). Впервые — «Новый журнал», 1978, № 132.

[1] В письме от 15 мая 1954 г. Бергстрем писал: «Я с удовольствием пришлю Вам наши последние фотографии, но пока стоит пасмурная и холодная погода. К сожалению, мою жену не выдерживает никакой фотографический аппарат, в последнюю секунду всегда киксует, получается слабое подобие бесконечного существа, скрытого в ней» (ЦГАЛИ, 2316.3.44).

230 * А. Г. Бергстрему

Сент. 3, 54.
[*Беверли-хиллс*]

Драгоценный мой Фреддинька!

Спасибо за чудесные Ваши письма. Особенно меня поразило Ваше автобиографическое письмо. Я и не подозревал, что Вы прошли такую богатую и сложную жизнь. Как это хорошо. Оттого Вы такой замечательный! Вам бы надо, пожалуй, начать писать записки, воспоминания, с какой-нибудь особой точки зрения. Не думаете?

Простите, что так долго не писал Вам. В конце письма объясню Вам причину, а пока постараюсь ответить, кратенько, хотя бы на некоторые Ваши, как всегда, важные и интересные вопросы.

Когда человек умирает, то с ним остаются: его так называемое эфирное тело, астральное тело и «я». Через день-два (это индивидуально) он начинает «просыпаться» в эфирном, ближайшем к земному плану, мире. При этом он переживает: я расширяюсь, увеличиваюсь, расплываюсь в беспредельном пространстве! В это время он, как в панораме, «видит» все события своей только что оконченной земной жизни. Видит все свои мысли, все впечатления протекшей жизни, как значительные, так и незначительные. Эта панорама показывает человеку, в образах, всю его жизнь *не* в последовательности, но *одновременно*. Панорама расширяется все больше и больше, тускнеет и, наконец, совершенно исчезает в беспредельных космических пространствах. Процесс этот длится три-четыре дня. (Рудольф Штейнер, определяя приблизительную длительность этого периода, говорит, что он продолжается столько времени, сколько человек при жизни мог выдержать, то есть сохранить свое сознание, без сна. Не забудьте, Фреддинька, что все эти определения времени приблизительны и индивидуальны. Но они дают хорошую ориентировку и, как *общие* законы, верны.) Переживание умершим расширения

своего существа и панорамы только что оконченной им жизни есть: «умирание», отпадение эфирного тела.

Теперь с человеком остаются его астральное тело и «я». Начинается второй, более длительный период: начинает отпадать астральное тело. Человек при этом еще раз переживает всю свою последнюю земную жизнь, но не как *одновременную* панораму, а последовательно, одно событие за другим, в *обратном порядке*, то есть сначала свою смерть, потом то, что непосредственно предшествовало ей, потом ближайшее предшествовавшее событие и т. д. до самого младенчества. Что же, собственно, при этом человек переживает? *Моральную* оценку своей жизни. Происходит это уже не в эфирном мире, а в более высоком — астральном. Здесь человек *сам* конкретно переживает все, как хорошее, так и плохое, что он причинил другим. Но здесь, мучаясь муками другого, он в то же время *хочет* мучиться, так как знает, что это в свое время поведет к искуплению его темных поступков, к очищению и духовному росту его самого. Период этот длится приблизительно треть прожитой им жизни; если, например, человек умирает в 60-летнем возрасте, то суд его над самим собой продолжается в течение 20-ти лет. (Почему именно *треть*, напишу в другой раз.) По истечении этого, обычно самого мучительного, периода посмертной жизни (индусская: камалока) в астральном мире остается как бы сжатое, сконденсированное *резюме* моральной личности человека. На обратном пути к новому воплощению человек захватит с собой это резюме. На основании его будет соткана часть его кармы.

Теперь человек освободился от трех своих тел: физического, эфирного и астрального. Теперь он только дух, только «я». Начинается новый период, длящийся сотни лет. Человек проходит различные *духовные* сферы *, где его прошедшая жизнь подвергается особой переработке. Не берусь описывать Вам сейчас, Фреддинька, этот долгий и сложный период. Отложим это до другого раза. Скажу только, что приблизительно в середине этого периода у человека является горячее желание воплотиться еще раз для искупления совершенных погрешностей и для дальнейшего духовного роста. О том, *как* человек спускается на землю,— тоже прошу Вашего разрешения поговорить с Вами в другой раз. Не сердитесь, дорогой друг. Немыслимо описать всего этого в одном письме.

Теперь несколько общих положений в связи с Вашими вопросами. Да, человек сознает свое персональное (лучше

* До сих пор он был только в душевном плане. *(Примеч. Чехова.)*

23 2502

сказать: индивидуальное) «я», но ясность этого сознания целиком зависит от той степени духовного развития, которой человек достиг на земле. Разного рода матерьялисты, атеисты и т. п. проходят посмертный период в оглушенном, притупленном сознании и, следовательно, являются на землю менее подготовленными, чем духовно развитые люди. В этом великое несчастие матерьялистов всяких оттенков. Но и сознание духовно развитых людей также имеет различную степень пробужденности после смерти. Это зависит между прочим и от того, *какую* «школу» духовного развития они избрали на земле. Шли ли они вместе с временем или держались за отжившие учения и догмы старых религий и мировоззрений. И здесь особо важную роль играет принятие или непринятие Христа — Сына Божия после его воплощения на земле в человеке Иисусе. После Голгофы именно Христос пробуждает и просветляет сознание умершего человека. Он ведет его через все сферы и необходимые переживания. Но тут важно усвоить следующее: *Христа* можно найти, *только* будучи на земле, *только* во время воплощения! Затем Христос и пришел на землю, а не остался в духовном мире, где он пребывал до Голгофы. И вообще, как ни странно это может прозвучать, после смерти человек *не* продолжает духовного развития, начатого им на земле; там он только прорабатывает только что оконченную им жизнь, подготовляя новое воплощение и новую карму.

Высшее «я» есть у каждого человека *отдельно*. Пауль Брунтон не прав[1]. «Групповая душа» существует только у животных, растений и минералов. В далекое, очень далекое время было и у всего человечества в целом нечто вроде «групповой души», но, поскольку речь идет о высшем «я», его надо понимать как полную и диаметральную противоположность «групповому «я», или «групповой душе». Едва ли у Рудольфа Штейнера Вы могли найти подтверждение мысли Брунтона. Может быть, Штейнер говорит о том далеком, далеком периоде времени, когда все человечество в целом еще покоилось в лоне Божием, до того как каждому отдельному человеку было даровано его высшее «я» (которое, между прочим, и теперь еще находится в периоде развития и становления).

Умерев, человек переживает свое высшее «я» в той степени, до которой он развил его на земле. Конечно, благодаря отсутствию трех тел и многих мешающих на земле обстоятельств человек может с большей ясностью пережить свое «я», но он не может развить его дальше. После смерти не существует ни медитаций и никаких других упражнений

этого рода. Повторю: ясность сознания высшего «я» после смерти зависит прежде всего от того, в какой степени человек приблизился ко Христу во времени своей земной жизни.

Выше я уже упомянул, что нас влечет на землю главным образом стремление к искуплению наших грехов, желание дальнейшего развития и осуществления всех тех идеалов, с которыми знакомится дух, «я» человека в тот долгий период, который наступает непосредственно после отпадания астрального тела (то есть после прохождения камалоки). Другими словами: и карма и духовные идеалы.

Все знание, существующее во вселенной, не открывается никому. Это неверно поставленный вопрос, ибо человек всегда может спросить: «Ну а что было *до* этого?» и т. д. до бесконечности. Это чисто головной, рассудочный вопрос; рассудок же наш не может понять, что он *ничего не может понять*. Мудрец всегда ищет ответа только на *ближайший* вопрос, и если получает ответ на этот вопрос, то ищет ответа на следующий *ближайший* вопрос. А Сократ, кажется, в конце своей жизни сказал: «Теперь я знаю, что я ничего не знаю».

Если, Фреддинька, эти мои краткие ответы не удовлетворят Вас хотя бы в общем — пожалуйста, спросите еще раз и я постараюсь ответить.

Теперь скажу Вам, почему я долго не писал и прекратил свои «послания». Желая дать Вам более точные и подробные сведения о некоторых затронутых Вами раньше вопросах, я стал проглядывать антропософскую литературу и... погиб! Материал оказался так обширен и так глубоко захватил и взволновал меня, что я не мог и не могу остановиться! Основной темой наших с Вами бесед был Христос и христианство. На этой теме я и сосредоточил теперь свое внимание. А посему, Фреддинька любимый, дайте мне еще срок помолчать, пока я не выплыву на поверхность.

За предложение присылать книги о Станиславском и о театре — спасибо, но не присылайте, Фреддинька: театр меня сейчас не интересует совсем. А вот если бы Вы смогли прислать мне когда-нибудь русское (не словенское [2]) Евангелие (Новый завет) с указаниями параллельных мест, которые обычно печатаются на полях, я был бы Вам очень, очень благодарен! Новый завет — подержанный или новый — все равно, только бы шрифт был покрупнее. Простите за беспокойство. На вопросы касательно моей книжки [3] — отвечу в другой раз. Хорошо? Поздравляю Вас и себя с пишущей машинкой [4]. Крепко, крепко обнимаю Вас, дорогой мой друг.

За журнал об А. П. Чехове — спасибо. Очень интересно. Удивительно Ваше наблюдение о русских, как о людях без шеи!

Супруге Вашей и Вам от нас обоих самые лучшие пожелания! *Напишите о Вашем здоровье.*

Ваш всегда *М. Чехов*

Публикуется впервые, по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.3.35).

[1] Ответ на фразу в письме Бергстрема: «Пауль Брунтон пишет, что есть только одно «я», находящееся во всех людях, одно во всех телах. Если это так, то что это — одна групповая душа?» (ЦГАЛИ, 2316.3.44).

[2] По-видимому, Чехов имеет в виду новое, переведенное с древнерусского издание Евангелия, которое вошло в обиход с 1876 г.

[3] Незадолго перед этим Чехов послал Бергстрему свою книгу «О технике актера».

[4] Бергстрем купил пишущую машинку и свои письма к Чехову стал печатать.

231 * А. Г. Бергстрему

Сент. 21, 54.
[Беверли-хиллс]

Фреддинька, неоцененный друг мой!

Это не письмо, а пока только спешный ответ, о котором Вы просите касательно Нового завета. Прошу, пришлите мне экземпляр старого издания с оборванным переплетом, если шрифт в нем крупнее, чем тот («петит»), который Вы уже послали. Что такое шрифт «корпус»[1] — я не имею понятия. Буду читать «корпус», а параллельные места искать по «петиту». Не сочтите за дерзость эту записочку — хотел ответить сразу на все письмо Ваше, но сейчас, вернувшись с трудного урока, вдруг устал и нет сил сидеть — надо лечь. В первую же свободную минуту засяду за настоящее письмо и с радостью и в силу разумения отвечу. Родной мой, Вы, я знаю, все понимаете. Крепко обнимаю Вас! И благодарю, благодарю... Оба мы* кланяемся супруге Вашей и Вам.

Всегда Ваш *М. Чехов*

Публикуется впервые, по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.3.35).

[1] Типографский шрифт, размер (кегль) которого около 4 мм.

* Кс. и я. *(Примеч. Чехова.)*

* А. Г. Бергстрему

*22 сент. [1954 г.
Беверли-хиллс]*

Так вот, Фреддинька дорогой, золотой, дорвался я наконец до письма к Вам и буду писать, поскольку хватит сил.

Случай с девочкой[1] может быть полной или частичной правдой. Судить о нем, как о данном частном случае, может только Посвященный. Но, как исключение из общего правила (сотни лет), могут быть указаны следующие основания. Дух рано или даже в младенчестве умершего человека, не успевшего собрать богатый жизненный опыт, естественно, не имеет нужды пребывать в потустороннем мире сотни лет, ибо там прорабатывается именно земной опыт. Ясно, что такой дух возвратится на землю, к новому воплощению, скорее, чем дух с богатым и сложным опытом. Дальше: в случае с девочкой и в подобном ей случае ее индивидуальная карма может потребовать скорого возвращения на землю. Тут опять потребно «око» Посвященного, чтобы разъяснить случай в подробности. Вообще же говоря, люди малоразвитые (я не про девочку) скорее возвращаются к новому воплощению, чем люди со сложной и богатой психологией. Поскольку я помню, д-р Штейнер говорит где-то, что людям, много и правильно мыслившим на земле, приходится долго оставаться в духовном мире после окончания земной жизни. Скажу, кстати, и еще о двух факторах, обуславливающих до известной степени время возвращения духа человека на землю. Должны возникнуть подходящие условия: наиболее подходящая для грядущей кармы нация, с ее историческим периодом, и соответствующая родительская пара. Человек, идущий к новому воплощению, столетиями, через поколения «выслеживает» и выбирает будущих родителей. Конечно, все это и многое другое дух человека делает под ближайшим руководством Ангельских иерархий. Однако, чем выше духовное развитие человека, тем меньше он нуждается в руководстве ангелов. При выборе родителей важную роль играет та наследственность, которую получит воплощающийся человек. Наследственность, душевная и телесная, определяет, в большей или меньшей степени, физическое и эфирное тела в смысле их строения и семейно-национального темперамента. Но так как идеальных наследственных условий не бывает, то, родившись, дух человека (под руководством Ангельских существ) начинает бороться с неподходящей наследственностью, изменяя еще податливые и пластические эфирное

и физическое тела. Этот процесс выражается в так называемых детских болезнях. Большие *творческие* силы уходят на эту борьбу. Позднее, когда эта борьба с большим или меньшим успехом закончена, силы эти освобождаются и употребляются для других целей. Второе условие, определяющее время возвращения человека на землю, таково: нужно, чтобы жизнь на земле достаточно изменилась в смысле культуры, цивилизации и пр. Отчасти это условие удовлетворяется выбором национальности. Кроме того, известное влияние на время нового рождения имеет и то обстоятельство, что целый ряд кармически особенно близко связанных между собой людей обычно стараются воплотиться по возможности вместе, чтобы выполнить по отношению друг к другу взаимные кармические обязательства. Бывают также случаи, когда человек воплощается раньше или позже положенного ему времени, чтобы встретить на земле какую-нибудь определенную индивидуальность, долженствующую сыграть в его жизни и карме особо важную роль. Словом, видите, Фреддинька дорогой, хотя общее правило о сотнях и сотнях лет остается правильным, индивидуальные отклонения всякого рода изменяют сроки прохождения душевных и духовных сфер после смерти. Но таких крайних и резких случаев, как с описанной Вами девочкой, разумеется, не много.

Что касается сжигания тела, то, поскольку я знаю, Р. Штейнер говорил, что для *обыкновенного* человека такое сжигание является известного рода шоком. Но чтобы он (Штейнер) опасался возможности вызова спиритами его астрального тела,— я сильно сомневаюсь. Никакие спириты не в состоянии вызвать ни эфирного, ни астрального тела Посвященного! Между прочим, кремация не повреждает ни эфирного, ни астрального тела умершего. Шок, о котором я сказал, чисто душевного, психологического порядка. Внезапная смерть, в особенности человека не старого, тоже есть род шока. О ревельском доме [2]. Это может оказаться правдой, но здесь дело идет не столько об астральных телах, потерявших своего «хозяина» (ведь истинный-то «хозяин» — дух, «я» человека теперь уже в духовном мире, а не на земле), сколько о привязанности к *месту и условиям* жизни в последнем воплощении. Человек (обыкновенный) далеко не сразу отвыкает от земли, которую он только что покинул.

Скажу еще об одном *общем* правиле: обычно человек поочередно воплощается то в мужском, то в женском теле, для того чтобы опыт его на земле был по возможности иным, чем в предыдущем воплощении. Но правило это часто нарушается.

Пока кончаю, чтобы не задерживать письма. Оба старика шлют Вам и супруге Вашей свою любовь.

Простите за такое неаккуратное печатание — я все-таки еще чувствую усталость.

Ваш *М. А.*

Очень, очень грустно, что сердце Ваше все-таки побаливает.

Публикуется впервые, по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.3.35). У Чехова описка в годе: 1952-й вместо 1954-го. Устанавливается по письму Бергстрема от 15 сентября 1954 г. и по сопоставлению с п. 233.

[1] Бергстрем пересказал Чехову содержание заметки, опубликованной в одной из индийских газет: «Девятилетняя девочка Шанти утверждает, что в предыдущей жизни она была женой одного из жителей Маттуры» (ЦГАЛИ, 2316.3.44).

[2] Бергстрем писал: «В Ревеле есть дом, где часто появляются фигуры монахов, живших в нем много лет тому назад. Что это — тоже астральное тело, потерявшее своего хозяина?» (там же).

233 * А. Г. Бергстрему

Сент. 23, 54.
[Беверли-хиллс]

С добрым утром, Фреддинька дорогой, золотой! Сегодня я прилично спал, чувствую себя покрепче, а потому и стыжусь «покрепче» за свое вчерашнее письмо к Вам: оно так нескладно и грязно написано, но теперь уж ничего не поделаешь.

Книгу Шюре я в молодости читал[1]. Тогда, помнится, нравилась она мне очень. Но после встречи с антропософией и долгой, долгой жизни с ней и в ней едва ли что-нибудь другое из области духовных знаний может заменить или дополнить то, что так полно и ясно выражено Штейнером и его учениками.

Вы пишете: «Изумительно, как Рудольф Штейнер был ознакомлен со всеми этими вопросами». Иначе и не могло быть. Штейнер, как христианский Посвященный, да еще (извините за неподходящее выражение) «последней формации», должен быть больше чем «ознакомлен» с духовными вопросами, событиями и существами высших миров в их *современном* виде и состоянии. Духовный мир непрестанно эволюционирует и меняется, поэтому и современный Посвященный должен обладать способностью *жить* внутренне

в этих переменах, в этой эволюции, происходящей в духовных мирах. Только при этом условии он способен правильно истолковать прошлое и правильно осведомить человечество о будущем. Так Штейнер и поступал.

Фреддинька, можно сказать два слова о разнице между Посвященным и ясновидящим? Если я не сообщу Вам ничего нового в этом смысле — извините. Ясновидение может быть двух родов: во-первых, атавистическое. Оно является результатом еще не угасшего некогда присущего всему роду человеческому, так сказать, природного ясновидения. Это отсталая, вредная и большей частью, на 90%, доставляющая ложные сведения форма ясновидения. Его вспышки приходят и уходят независимо от воли ясновидца. Во-вторых, ясновидение может быть результатом сознательной тренировки и упражнений человека. Это уже лучше, но еще далеко не достаточно. Ясновидец этого, второго, типа обычно является жертвой следующих недостатков. 1. В образы, являющиеся ему, вмешивается его *субъективное* отношение к ним. Он видит эти образы не такими, каковы они есть в действительности. Он, невольно, окрашивает их своими субъективными, земными, привычными ему мыслями, чувствами, желаниями и т. п. Образы же духовного мира обладают способностью мгновенно меняться под влиянием субъективных качеств ясновидца. Другими словами: они *мгновенно* искажаются под наплывом таких субъективных влияний. 2. Видеть духовные существа и факты еще не значит *понимать* их. Предположим, что я встретил в духовном мире некое существо и, предположим даже, что я воспринял его правильно, в неискаженном виде. Теперь я спрашиваю себя: *кого* я вижу? Кто это существо? И при всей ясности моего видения — я могу не получить *никакого* ответа на мой вопрос. Вот классический, так сказать, пример того, о чем я говорю: Анна Безант, ныне умершая, председательница Теософского общества (после Блаватской). Исследуя * палестинские события, она встретила одно очень высокое существо, в то время воплощенное в физическом теле. Она приняла его за Иисуса Христа. Что же оказалось? За 109—105 лет до рождения Иисуса (Иешу бен Джозеф) жил и так же, как позднее Иисус, странствовал по Палестине этот высокий дух (если не ошибаюсь, он был Посвященным), и имя ему было: Иешу бен Пандира. Он был водителем ордена евсеев. Задачей его было: подготовить христианство, а также указать людям на признаки, по которым они узнают Христа,

---

* Ясновидчески. *(Примеч. Чехова.)*

когда он воплотится. Он, как позднее и Иисус, был казнен. Другую, более грубую ошибку Анна Безант сделала, приняв Кришнамурти за новое воплощение Христа. Она не знала (!), что Христос никогда больше не воплотится в *физическом* теле, что второе пришествие его будет в *эфирном* теле. А ведь Анна Безант действительно обладала высокой степенью ясновидения! 3. *Просто* ясновидящий редко может определить, в каком отношении находится увиденное им духовное существо или событие к нашему физическому плану. Поэтому его видения по большей части бесплодны и бесполезны. Кроме того, такой ясновидец очень легко (хотя и не обязательно) может потерять душевное равновесие.

От всех перечисленных выше недостатков и опасностей истинный Посвященный совершенно свободен, потому что он проходит *специальную* тренировку. Какую именно — сейчас писать не могу, простите.

Крепко, крепко обнимаю Вас, дорогой. Супруге Вашей кланяемся сердечно.

Ваш всегда *М. А.*

Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.3.35). Впервые — «Новый журнал», 1978, № 132.

[1] Бергстрем писал: «У меня есть книга Шюре «Великие посвященные», учение Платона очень совпадает со всем этим. Вероятно, Вы читали эту книгу, там смерть и переживания в загробном мире описаны очень поэтично, но только у него души стремятся, подобно осенним листьям, к теневой стороне луны» (ЦГАЛИ, 2316.3.44).

234 * А. Г. Бергстрему

Сент. 29, 54.
[Беверли-хиллс]

Дорогой, любимый Фредди, здравствуйте!

Последнее письмо, о посвящении и ясновидении, пришлось прервать. Попробую докончить его.

Итак, Посвященный обладает внутренней силой, способностью угашать, во время духовных наблюдений, все субъективное в себе, то есть все то, что может «исказить» духовное явление, процесс или образ. Он воспринимает духовный мир таким, каков он есть в действительности.

Посвященный в состоянии *понимать* то, что он видит. Для него также ясно *соотношение* всякого духовного явления к соответствующему ему физическому феномену. (Простите за

безграмотно составленную фразу.) Посвященный очень высокой степени, каким был, например, Штейнер, может наблюдать *одновременно* и духовный и физический миры. (Я сам, Фреддинька, имел несколько случаев «подглядеть» такие минуты, когда Штейнер жил одновременно в двух планах. Это производило на меня потрясающее впечатление, но описать его, это впечатление, я бы, пожалуй, не смог, не нашлось бы слов.) Что же получается в результате только что упомянутых мной способностей Посвященного? То, что он может внести новые импульсы в культурную жизнь современного ему человечества. Если прибавить к этому, что истинный посвященный не ограничивается *общими,* так сказать, абстрактными понятиями и идеями, вынесенными им из духовного мира, но видит все в тончайших *деталях,* поскольку находит это нужным, то, естественно, получается, что его «вмешательство» в культурную жизнь человечества всегда носит конкретный, практический характер. Конечно, для того чтобы внести новые импульсы в различные области культурной жизни, Посвященному не достаточно его хотя бы и очень высокой степени ясновидения. Он должен быть всесторонне *образованным* человеком. Он должен уметь говорить на специальном языке той науки, в которой он хочет внести свои новые импульсы. Приходится снова указать на Штейнера. Эрудиция его была до удивительности обширна: по образованию он был математик, естественник, философ и пр. и пр., но ведь нельзя же знать *всех* наук! Но вот тут-то и начинается это самое «до удивительности» (для меня, по крайней мере): он был, как у себя дома, во *всех* науках. Когда он успел изучить их — я лично не могу понять. Ведь на основании одного только ясновидения здания не воздвигнешь — надо знать законы архитектуры. Правда? Так вот, оставив в стороне мое личное удивление, обратимся к фактам. Рудольф Штейнер внес новые научные *конкретные* импульсы в медицину, психологию, психиатрию, педагогику, архитектуру, агрономию, биологию, астрономию, физику, химию, историю, геологию, социологию и другие науки. Дал он и в области искусств много новых и ценных принципов (даже актеров не забыл!). Интересны его методы исследования, предложенные им ученым-теологам, методы, о которых теология не имела раньше никакого понятия. Несмотря на великую вражду, которую возбудила антропософия (в особенности со стороны католиков), вражду, о причинах которой не стоит распространяться, все же во многих странах уже и теперь существуют больницы, школы и разного рода институты

(большею частью научные), основанные на принципах Штейнера. Специалисты в разных областях науки и искусства исследуют и развивают эти принципы. Существует уже богатая литература, созданная этими специалистами. Говорю обо всем этом не для того, чтобы восхвалять Штейнера (едва ли он в этом нуждается), но исключительно для того, чтобы яснее выступила разница между простым ясновидящим и Посвященным.

Дальше: явновидящий не различает *трех* видов ясновидения, которыми пользуется Посвященный. 1. ИМАГИНАЦИЯ. Существа и события духовного мира предстают оку Посвященного как образы, как живые и подвижные картины, полные смысла и значения. Это первая и, так сказать, низшая форма ясновидения. 2. ИНСПИРАЦИЯ. Здесь образы исчезают и на их месте появляется *слышание*. Внутреннее *Слово*. Оно открывает Посвященному процессы, динамику, законы *жизни* духовного мира. Благодаря этому динамическому, творящему слову Посвященный познает взаимодействие духовных существ друг на друга, так сказать, их «собеседования и совещания». Он познает также, как эти «собеседования» создают, меняют или отменяют те или иные явления нашего физического плана, ибо «собеседования» духовных существ являются в то же время мощными *действиями*. Словом, при инспиративном ясновидении Посвященный наблюдает процесс, который можно охарактеризовать словами: духовные существа *выговаривают* свое мощное, магическое: «да будет!» или «да не будет!». 3. ИНТУИЦИЯ. Это высшая степень ясновидения: Посвященный *сам* становится тем или иным существом высшего порядка, он сливается с этим существом. Таким образом, Существо или событие открывается Посвященному вполне и до конца!

Следующим важным различием между простым ясновидцем и Посвященным является то, что первый всегда в большей или меньшей степени играет роль *медиума;* это значит, что те или иные силы и существа духовного мира (по большей части невысокого качества) всегда могут проникнуть в сознание ясновидца помимо его воли. Они могут внести путаницу и даже хаос в его восприятие. Для того чтобы совершенно исключить элемент медиумизма, ясновидящий должен обладать сильным, высокоразвитым «я». Настоящий Посвященный *должен* обладать таким «я» (иначе он не может получить посвящения). Об этом высшем «я» мы уже говорили и раньше. Со времени пришествия Христа на землю оно есть то, что апостол Павел выразил

в словах: «Христос во мне». Поэтому я назвал в предыдущем письме современного Посвященного: христианским. Медиум есть пустой, безвольный, без-ячный сосуд. Посвященный же никогда не теряет сознания своего высшего «я», совершенно очищенного от эгоизма. Даже при ИНТУИТИВНОМ познании, когда он совершенно сливается с другим существом, он удерживает свое «я» — сознание. Если бы он не в состоянии был этого сделать, он потерял бы себя в другом существе и никакого познания не произошло бы.

И, наконец, Посвященный, снова приходя на землю, получает из духовного мира (или сам избирает себе) определенную миссию, которую и выполняет, проходя свое воплощение. Этого не бывает с простым ясновидцем.

Таковы в общих чертах основные признаки Посвященного.

Между прочим, книга Р. Штейнера «Как достигнуть познания высших миров» представляет собой самый первый, начальный шаг к такому посвящению.

Окт. 6.

Фредди, дорогой, получил Ваше письмо. Очень благодарю Вас!

Скажите, родной мой, почему Вы каждый день имеете дело со шрифтами? Может быть, я и понятия не имею о том, чем Вы занимаетесь?! Вот это было бы большим сюрпризом для меня! Ведь я предполагал, что у Вас свое парикмахерское дело!?[1] Огорчаюсь и беспокоюсь за Вас, что Вы ходите всегда слегка простуженным. Пишите о Вашем здоровье в каждом Вашем письме. Прошу!

Лежат передо мной Ваши драгоценные для меня письма, и в них столько неотвеченных вопросов, столько интересных затронутых Вами тем! Буду отвечать по мере сил. Вас же прошу о терпении и снисхождении.

В Вашем последнем письме есть кое-что, что меня немножко огорчило. Можно высказаться по этому поводу? Вполне объективно, нисколько, разумеется, не затрагивая личности Вашего уважаемого гуру?

Вы пишете об относительности нашей жизни «и здесь и там», что жизнь есть только «божественная мечта», что все это «в конце концов растворится в Нем», что самое главное — искать «того, от кого все это произошло», что надо научиться видеть все как проявление «бесконечного

существа», и что, наконец, тот, кто долго думает о Боге, сам начинает обладать «божественной субстанцией». Я знаю, Фредди, как глубоко Вы связаны с учением йогов, как много радости они дают Вам. Я же, под влиянием Штейнера, прошел и прохожу совсем другую школу. Йогами я был захвачен в молодости, начиная приблизительно с 20-летнего возраста. Вахтангов и я изучали их вместе (хотя слово «изучали» будет, пожалуй, слишком серьезным и ответственным. Изучаете — Вы, а мы с Евгением Богратионовичем *интересовались,* йоги нас глубоко волновали). Постепенно, через неофициальную связь с Теософским обществом, я с трудом, с большой путаницей в сознании (и даже в терминах) стал переходить к антропософии Р. Штейнера. Пишу Вам об этом, чтобы хоть отчасти оправдать то, что собираюсь сказать Вам. Штейнер «избаловал» меня конкретными и точными сведениями о духовных мирах, существах и фактах; отучил от *общих* понятий; привил привычку мыслить *конкретно* (насколько я усвоил эту привычку — дело другое); постепенно разбудил чувство, что истинное, серьезное изучение духовного мира не может и не должно удовлетворяться получаемым иногда личным удовольствием; что духовный ученик принимает на себя ответственность, от которой ему часто приходится страдать, и пр. и пр. в этом роде. Ныне, после десятков лет жизни в антропософии, я, оглядываясь на свой «йогистский» период, вижу: *общие,* часто красивые, концепции йогов усыпляли, убаюкивали меня, доставляли большую эгоистическую радость. Ни о каком чувстве ответственности не было и речи. Да и перед чем или перед кем отвечать, когда все так *относительно,* когда вся жизнь *только божественная мечта,* когда, в конце концов, все *растворится в Нем.* В ком — в Нем? Об этом мне и не приходило в голову спросить: было так приятно и *легко* представлять себе какой-то, ну, космический туман, что ли, повсюду разлитой, все собой каким-то образом проникающий, и называть этот приятный «туман» *бесконечным существом.* Переживая так сладость общих, неконкретных идей йогов (сейчас я умышленно выражаю свои тогдашние переживания несколько грубее, чем они жили тогда в моей душе, хотя по существу и верно), я все больше и больше чувствовал, что я возвышаюсь над чем-то, что внутренняя моя ценность возрастает, что передо мной — высокий идеал нирваны, самадхи и пр., что когда-нибудь я оторвусь от земли, сброшу с себя ее тяжелые цепи и научусь так же «шутить» и «мечтать», как и мой туманный Бог, что, *думая* об этом Боге, я постепенно стану

обладателем *части его божественной силы.* Я был искренне убежден, что я *думаю* о Боге, и не подозревал, что я просто купался и плавал в приятной, радостной атмосфере, принимая эту атмосферу за результат моих накопленных мыслей. А мыслей-то, в сущности, не было. Были все более и более привычные *ощущения общих* понятий и слов, которые я научился уже с жонглерской легкостью вызывать в себе. Я только много позднее научился понимать, что *общие,* если можно так выразиться, бессодержательные, с точки зрения настоящего мышления, представления и понятия обладают свойством постепенно как бы *сгущаться* и принимать вид *реальности,* полной содержания. Чем, собственно говоря, я занимался? Я загрунтовывал большие полотна для картин, а самих картин не писал. Да как мог я писать их, когда в голове, в воображении моем не было ни одной конкретной детали! Так я, грешный, годами переживал йогов, вживался в их миропредставление. Как в этом смысле дело обстоит с Вами, Фреддинька, судить не могу, но с уверенностью могу утверждать, что опасность учения йогов в наши дни сильна и даже неотразима для миллионов и миллионов ищущих душ! И опасность эта вырастает до невероятных размеров, когда современные пишущие и говорящие йоги начинают толковать о Христе и христианстве. (И зачем только они делают это!) Здесь они просто захлопывают дверь, ведущую к тайнам и правде истинно понятого христианства. Они пытаются, вопреки законам истории, законам развития религий, уместить христианство в прежние, неподходящие ему рамки. В сущности, христианством как таковым современные йоги вовсе не интересуются; Христос для них не Бог, а всего лишь *один из многих.* Попробуйте мысленно вычеркнуть из их писаний все о Христе и христианстве, и Вы увидите, что то, что они хотят сказать, нисколько от этого не пострадает. Но христианство — выиграет или, вернее, выиграют те, кто ищет Христа и христианства. Возьмите, например, следующую цитату: «Never forget the glory of human nature! We are the gratest God... Christs and Buddas are but waves on the boundless ocean which [is] I Am» (Vivekanauda in America. 1895) *. Ведь если, хоть на минуту, безмысленно поверить тому, что здесь говорится, то уже нет ни Христа, ни христианства. А цитат, подобных этой, можно было бы выписать великое

* Никогда не забывайте славить человеческую природу! Мы более велики, чем Бог... Христосы и Будды — не что, как волны в безбрежном океане, который и есть «я» *(англ.)*.

множество из книг и речей современных йогов! Кроме того, если внимательно и беспристрастно вчитаться или вжиться в круг идей йогов (а круг этот весьма ограничен), то получишь впечатление: мир давно остановился в своем развитии и никакого *будущего* не существует. Делаю выписку из Вашего письма: «...не принимайте жизнь слишком серьезно... все это только божественная мечта, и все это в конце концов растворится в Нем». К чему же ведет такая философия? Чью жизнь не надо принимать слишком серьезно? Не тех ли миллионов людей, которые на наших глазах были замучены и изувечены Гитлером и ему подобными? Не тех ли, кто гибли и будут гибнуть или бесследно пропадать в жестокостях войн? Или, может быть, тех, кто сходит с ума на поле битвы? Или... и т. д. и т. д.! Что же эта проповедь бессердечия предлагает всем этим душевным и телесным калекам? Завтра же погрузиться в состояние самадхи? Практичный ли это совет? Отнимая у людей Христа и христианство, современные йоги отнимают у них и *будущее*. «Все растворится в Нем» — не звучит ли тут, в очень скрытой и сладкой форме, для отчаявшихся и безмерно страдающих призыв к самоубийству? Одной из основных СИЛ христианства является именно БУДУЩЕЕ. Его *чувствуют*, по-своему, самые простые люди, и о нем (о будущем) *знают* и говорят христианские Посвященные, конкретно, глубоко вскрывая эзотерическую сторону христианства. И помимо всего прочего, на чем основано утверждение, что «все растворится»? Это же одна из НЕПРАВД, которых так много можно найти в учениях, о которых мы говорим. Ну, довольно, Фреддинька.

Я уже в отчаянии от того, что написал Вам, ибо боюсь, что потерял Ваше доброе отношение ко мне. Если это так — я буду *очень* страдать. Я колебался, писать ли Вам обо всем этом, и наконец решил: честнее будет написать. Если Вы меня выкинете из своего сердца, я все равно буду любить Вас неизменно.

Ваш *М. Ч.*

От Ксении Карловны и от меня Вам и супруге Вашей — наши лучшие чувства и пожелания.

Публикуется впервые, по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316. 3.35).

[1] В письме от 15 октября 1954 г. Бергстрем отвечает на вопрос Чехова: «Вот уже 12 лет, как я не занимаюсь больше украшением дам... и теперь я уже порядочно лет работаю в печатном деле...» (ЦГАЛИ, 2316.3.44).

235 * Ю. Б. Елагину

Окт. 12.54.
[Беверли-хиллс]

Дорогой Юрий Борисович!

Спасибо Вам за письмо, за книги и за *совершенно замечательную* первую главу Вашего «Темного гения» [1]! Благодарю Вас и за лестное для меня желание Ваше иметь мое предисловие к Вашему труду. Очень хочу написать это предисловие, но без Вашей помощи я не смогу этого сделать. Может быть, я и ошибаюсь, но мне кажется, что введение или предисловие к такой книге, как Ваша, должно затронуть три темы: 1. АВТОР (его личность, его особые «волнения» и «переживания» в процессе писания *этой* книги; побуждение, заставившее его писать, и т. п. Все это должно быть как бы ключом к тому, *как* читать его книгу). 2. КНИГА (ее характерные особенности, которых не должен проглядеть читатель). 3. ТЕМА книги (Мейерхольд. Пишущий предисловие, по-моему, должен сказать о В. Э. то, чего автор не сказал, но что он хотел бы, чтобы кто-то сказал, для того чтобы читатель лучше понял *точку зрения* его, автора, на В. Э.). Во всех трех пунктах я нахожусь как бы в некоторой тьме. Поэтому просьба моя к Вам, Юрий Борисович, заключается в том, чтобы Вы без всякой ложной скромности *«продиктовали»* мне предисловие. Если бы Вы захотели сделать это, то я мог бы, пожалуй, и сам «сотворить» кое-что без боязни оказаться слоном в посудной лавке. Будете ли Вы держаться трех упомянутых мною пунктов — зависит от Вас. Цель моя — быть в гармонии с Вашей книгой, послужить ей и Вам, а потому «диктуйте» все, что ВЫ хотите.

Буду счастлив, если Вы поместите мою статью [2] в конце Вашей книги. Статья нуждается в некоторых небольших исправлениях.

Сообщите мне, Юрий Борисович, сколько времени Вы даете мне на предисловие. Учтите и то, что Вам придется прокорректировать его.

Огорчили и испугали Вы меня тем, что собираетесь сократить Ваши комментарии. Это очень опасно! ЛИЦО книги, несомненно, будет зависеть именно от Ваших комментариев.

Еще раз спасибо Вам. С нетерпением жду ответа.

Всегда и искренне Ваш

Публикуется впервые, по ксерокопии авторизованной машинописи (ЦГАЛИ, 2316.3.37). Письмо без подписи.

[1] Так называлась книга Елагина о Мейерхольде.
[2] См. коммент. 3 к п. 223.

236 * Ю. Б. Елагину

[*Не позднее*
6 ноября 1954 г.
Беверли-хиллс]

Дорогой, дорогой Юрий Борисович!

Спешно посылаю Вам совсем неотделанный набросок предисловия с покорнейшей и искренней просьбой поступить с ним, как Вам будет угодно: можете сократить его, удлинить, изменить или даже выбросить совсем. Я не проявлю никакого самолюбия и не затаю ни малейшей обиды. В этом можете мне поверить, и чем больше будет Вашего красного карандаша, тем больше я оценю Ваше доверие ко мне. Если же уничтожите предисловие совсем, то сочту это шагом к нашей неразрывной дружбе. Хуже и больнее всего будет для меня, если Вы из деликатности испортите моим предисловием Ваш труд. Несмотря на Ваши указания, я все-таки легко мог написать что-нибудь идущее вразрез с текстом книги.

За письмо Ваше и за добрые слова — спасибо. Исправленную статью мою вышлю Вам как можно скорее.

Над моей статьей Вы пишете: «Приложение Первое». Можно полюбопытствовать, какие приложения Вы еще имеете в виду?[1]

Всегда Ваш искренне *М. Чехов.*

П. С. Пожалуйста, проверьте, Юрий Борисович, историю с партийным билетом гимназиста[2]. Может быть, *тогда* партийный билет и не означал вовсе принадлежности к большевизму и коммунизму в том смысле, в каком мы их знаем теперь? Кроме того, Вы мне дали не очень много материала о книге, а потому мои несколько слов о ней, в конце предисловия, не удовлетворяют Вас. Что с этим делать?

Перечел наскоро перепечатанное предисловие и ужаснулся тем вольностям, которые, Бог ведает почему, позволил себе. Еще раз прошу Вас, *ради книги Вашей* прошу — не щадите! Пожалуй, неукротимый темперамент мой виноват. Пора бы и смириться, ведь мне седьмой десяток пошел.

Публикуется впервые, по ксерокопии авторизованной машинописи и автографа (ЦГАЛИ, 2316.3.37). Датируется на основании письма Елагина от 6 ноября 1954 г. (ЦГАЛИ, 2316.3.45),

в котором он сообщает о получении чеховского предисловия к «Темному гению».

[1] Статья Чехова о мейерхольдовском «Ревизоре» явилась приложением к 13-й главе книги Елагина. Кроме того, имелись приложения к 14-й и 15-й главам: режиссерская экспликация «Пиковой дамы», статья Керженцева «Чужой театр» и речь Мейерхольда в записи Елагина.

[2] См. наст. изд., т. 2 («Предисловие к книге Ю. Елагина «Темный гений»).

237 * Ю. Б. Елагину

Nov. 13. 1954.
[*Беверли-хиллс*]

Дорогой Юрий Борисович!

Благодарю Вас за письмо. Оно очень обрадовало меня и тем, что Вы приняли предисловие (да еще похвалили меня), и двумя отрывками из Вашей книги. Оба отрывка так же чудесны, как и 1-я глава! И, несмотря на «объективность», ВЫ за каждой строкой и между строк! Но все-таки не поддавайтесь внушениям редактора, и если Вы все еще хоть немножко работаете над текстом — не изгоняйте *себя!* Книг «Нового журнала» я не открывал уже за много, много месяцев и не подозревал, что Вы напечатали там целую главу! Хорошо, что Вы сообщили мне об этом! Спасибо. (Занятость и болезнь глаза были основными причинами того, что я до сих пор не прочел 6-й главы из книги, которую я *уже* очень люблю!) Но прежде всего отправлю Вам это письмо, чтобы не задерживать Вас.

Ваши поправки принимаю безоговорочно, но боюсь, что Вы недокорректировали *всего* текста, касающегося гимназиста-партийца. К сожалению, я не оставил себе копии предисловия и не в состоянии поэтому сам проследить темы гимназиста слово за словом. В рукописном (неточном и неполном) черновике я наткнулся, например, на фразу: «И гимназист, положив в карман партийный билет, решил всю дальнейшую судьбу Мейерхольда». Эта фраза, конечно, тоже должна быть изменена, но Вы не упоминаете о ней. А таких фраз может оказаться много. Кроме того, после Ваших поправок и того, что Вы пишете о времени поступления М. в партию (1920 г.[1]), я стал сомневаться, правильны ли и нужны ли все мои рассуждения о том, почему М. в зрелом возрасте не возвратил партийного билета и пр. и пр.? Не имея копии, я не в состоянии проанализировать

этой темы сам, но чувствую, что где-то что-то не так! Дорогой Юрий Борисович, сделайте это за меня! Очень сожалею, что приходится утруждать Вас, но другого выхода я не вижу!

Статью мою (приложение) я поправил. Мне кажется, что тема та же, что и была, но... подрумянена, бровки подкрашены, липстик *, ну и пр. Прошу Вас и с этой демимондальной ** девицей поступить как Вам будет угодно.

Но это еще не все, мучения Ваши еще не кончились! В предисловии, которое я *спешил* отправить Вам, я писал то «Ю. Б. Елагин», то без инициалов, просто «Елагин». Может быть, это невежливо? Если найдется у Вас время, обратите внимание и на это. И еще (да простятся мне прегрешения мои): я в совершенной вражде со знаками препинания (как чеховский тюремный смотритель Яшкин). Произошло это потому, что в последние годы я читал (и читаю) такое количество лекций, что у меня выработалась какая-то особая манера ставить «знаки препинания» жестами, паузами, интонациями, взглядами, ударениями, переменой темпов и т. п., так что теперь, когда я пишу, я часто *не понимаю,* нужен ли тут знак препинания и какой? Выручите, Юрий Борисович!

А теперь непрошеный совет. Когда будут переводить Вашу книгу на иностранные языки, может быть, Вы сочтете нужным и возможным избежать длинных русских имен, например «Всеволод Эмильевич». Для иностранца, как Вы и сами знаете, русские *отчества* так затрудняют чтение, что они часто, хотя бы только на несколько секунд, даже теряют *смысл* читаемого. Я думаю, что это невыгодно для книги. Дерзаю говорить Вам об этом, потому что, будучи верным почитателем Вашим, я и в особенности супруга моя распространяем среди американских друзей наших Ваше «Укрощение искусств» и знаем по опыту, как им трудно справляться с нашими *отчествами.* За непрошеный совет — простите.

Вот, кажется, и все. Еще раз спасибо Вам, Юрий Борисович!

Супруге Вашей от нас обоих самый сердечный привет.

Искренне Ваш *М. Чехов.*

Адрес Сергея Львовича Бертенсона[2]: Dr. S. L. Bertensson. 263 S. Wilton Place, Hollywood 4. California.

---

* От lipstick *(англ.)* — губная помада.
** От demimonde *(франц.)* — полусвет.

Писем к нам Special Delivery* посылать не стоит — они приходят всего на несколько часов раньше Air Mail и обычно в такое время, когда весь дом, включая наших собак, еще погружен в глубокий и невинный сон.

Публикуется впервые, по ксерокопии авторизованной машинописи и автографа (ЦГАЛИ, 2316.3.37).

[1] Мейерхольд вступил в РКП(б) в августе 1918 г.

[2] В письме от 6 ноября 1954 г. (ЦГАЛИ, 2316.3.45) Елагин просил Чехова сообщить ему адрес Бертенсона.

238 * А. Г. Бергстрему

Дек. 13, 1954 г.
[Беверли-хиллс]

Фредди, дорогой, любимый Фредди!

Даже страшусь представить себе, что Вы обо мне думаете! Поэтому по необходимости начинаю с извинений и объяснений. Во-первых, несмотря на все старания доктора, здоровье мое за последние месяцы ухудшилось. Во-вторых, приходится много работать, и это берет все мои силы. Ну и в-третьих, разные житейские мелочишки. Мысленно писал Вам многократно, но сесть за машинку не мог: не было сил в самом буквальном смысле этого слова. Простите же меня, мой дорогой, золотой Фредди!

Письмо Ваше и книги получил и благодарю Вас от всей души. Евангелие, с таким ясным шрифтом, уже у переплетчика. И Библия, с параллельными местами, мне по глазам. Я очень счастлив. Благодарю и за книжечки о монастырях. Фредди, родной, Вы мне все еще не написали, сколько я Вам должен? Напишите, облегчите мою душу!

Из Вашего последнего письма я впервые, как мне кажется, ясно или, по крайней мере, яснее понял Ваш Путь и Ваши духовные устремления. Ваш духовный облик предстал передо мной таким цельным, таким кристально чистым! Я Вас глубоко люблю, ценю и уважаю! Конечно, я огорчился Вашей фразой о том, что будто бы христианство выше Вашего понимания. В это мне трудно поверить. Но я не хочу вдаваться ни в какие споры — это Ваше интимное дело. Дай Вам Бог всякой духовной и душевной радости. За мое последнее грубое письмо — простите. Я же, как я Вам уже писал, с Вашей легкой руки по-прежнему стараюсь все глубже и глубже проникнуть в сущность христианства, и, странно, что мне казалось таким понятным, вдруг снова стало проблемой,

* Срочная доставка *(англ.)*.

а потом наступило *второе* понимание, более глубокое, и великая радость охватила меня! Надеюсь на третье, четвертое понимание и т. д., если Господь захочет продлить дни мои.

Здоровы ли Вы, Фреддинька? Здорова ли супруга Ваша? Меня что-то пугает Ваше молчание. Хоть словечко черкните, и поскорее.

Пока кончаю — скоро придет ученица. Надо успеть хоть побриться. Ксения Карловна сердечно кланяется Вашей супруге и Вам. И я целую ручку супруге Вашей.

Всегда Ваш *М. Чехов*

Публикуется впервые, по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.3.35).

239 * Ю. Б. Елагину

Дес.15. 54.
[*Беверли-хиллс*]

Дорогой Юрий Борисович!

Простите за запоздалый ответ: много разных причин было тому, включая и несколько ухудшившееся здоровье. Да и это, как видите, не письмо, а записочка, цель которой поблагодарить Вас за Ваше милое и, как всегда, доброе письмо, за возвращенную мне 1-ю главу и за Ваш ответ издательству по поводу моего гонорара [1].

Жду появления в свет Вашей книги!

Вашей супруге и Вам — самые лучшие пожелания к празднику Рождества Христова от нас обоих.

Искренне преданный Вам *М. Чехов.*

Обратите внимание на «шуточку» в духе А. П. Чехова: в правом верхнем углу полученного Вами письма из Чеховского издательства — Cable Address: «renyxo»!..

Публикуется по ксерокопии автографа (ЦГАЛИ, 2316.3.37). Впервые — «Новый журнал», 1979, № 3.

[1] Имеются в виду глава из книги «Темный гений» и гонорар за предисловие к ней.

240 * Ю. Б. Елагину

25 апр. 1955.
[*Беверли-хиллс*]

Драгоценный Юрий Борисович!

Немощи мои угнетают меня до такой степени, что даже *Вам* не смог написать своевременно! Мне очень стыдно, но я знаю, что Вы простите меня!

Получил и немецкое издание «Укрощения искусств» и 3 экземпляра русского «Темного гения». Спасибо Вам великое и поздравляю Вас от всего сердца! Насчет «дамского управления» [1] — согласен с Вами вполне.

Гонораром своим за предисловие я доволен.

Буду писать Вам еще, когда прочту «Темного гения». Жена моя уже впилась в Ваше произведение, и я отошел на задний план, обеды опаздывают, и кофе подается холодный... Надеюсь, что Ваши музыкальные неприятности окончились [2].

Мои и моей жены самые сердечные приветы глубокоуважаемой Вере Николаевне [3]. Простите за краткость этого послания, но мне необходимо прилечь.

Ваш всегда, всегда, любящий *М. Чехов*

Публикуется по ксерокопии автографа (ЦГАЛИ, 2316.3.37). Впервые — «Новый журнал», 1979, № 3.

[1] Сетуя на задержку выхода в свет своей книги, Елагин в письме от 12 апреля 1955 г. писал: «Странная сия ситуация, вероятно, объясняется тем, что Чеховское издательство есть учреждение совершенно дамское, так как управляется оно тремя дамами. Отсюда и происходят многие необыкновенные и непонятные, на первый взгляд, особенности в его работе» (ЦГАЛИ, 2316.3.45).

[2] Речь идет о смене дирижера в оркестре, где работал Елагин.

[3] Вера Николаевна — жена Елагина.

241 * Ю. Б. Елагину

5 мая 1955.
[Беверли-хиллс]

Дорогой, дорогой Юрий Борисович!

Благодарю Вас за книгу с чудесной надписью! Очень благодарю! Я еще не дочитал «Темного гения» (медленно приходится читать), но уже и теперь не могу удержаться от того, чтобы не выразить Вам своего восторга по поводу Вашего творения! Каждый раз, прочитав несколько глав, я пишу Вам длиннейшие письма (не пугайтесь — мысленно!). Я знал, конечно, что книга будет чудесной, но что она будет ТАК хороша — даже я не мог предположить! Какой Вы большой писатель! Какой проникновенный человек! Простите, что так прямо, что называется, хвалю Вас в глаза, но уж очень трудно удержаться. Многое поражает меня в Вашем вдохновенном труде, но одна вещь в особенности (даже не знаю, как ее и выразить): игра актера и режиссерские достижения постановщика исчезают, перестают существо-

вать, как только исчезает сам художник сцены, и, собственно, никакие описания не могут вернуть, восстановить ушедшего. Но совсем не так обстоит дело с Вами! Вы каким-то непонятным для меня образом полностью восстанавливаете, оживляете, воскрешаете то, чего уже не существует больше! Вс. Эм. с его постановками — *тут*, он *жив*, Вы *действительно* сохраняете и передаете его потомству, будущему театру. Я еще не понял, *как* Вы это делаете, но, может быть, потом и пойму.

Умолкаю и, как обещал, напишу Вам, когда прочту все.

Ксения Карловна (жена моя) кончила вчера «Темного гения» и пришла в такой восторг, что хотела немедленно послать Вам телеграмму, но мне удалось удержать ее.

Итак, до скорого свидания, дорогой Юрий Борисович.

Ваш всегда *М. Чехов.*

Передайте, пожалуйста, мой искренний привет Вере Николаевне.

Публикуется впервые, по ксерокопии авторизованной машинописи (ЦГАЛИ, 2316.3.37).

242 * А. Г. Бергстрему

24 мая 1955 г.
[Беверли-хиллс]

Дорогой мой друг Фредди!

Что же случилось с Вашей супругой? Лучше ли ей? Надеюсь, что она теперь совсем поправилась. От души желаю ей всякого благополучия.

За письмо и за сведения о Т. и Гр.[1] — великое Вам спасибо!

Книгу о Чехове[2] не присылайте — уж очень я много читал о нем.

Пытаюсь все дальше и дальше проникать в глубины христианства. Противоречий в Евангелиях — нет. Но каждое «противоречие», будучи вскрыто, говорит о новой глубокой тайне христианства. Антропософия вскрывает эти тайны.

Пауля Брунтона не читал и потому не могу сказать о его учении. Не могу сказать ничего и о самадхи в этой коротенькой записочке, а на большое письмо нет сейчас ни сил, ни времени (я все еще не поправился).

О *себе* — непременно пишите!

За долгое молчание, как всегда, прошу простить меня, дорогой, хороший Фредди.

И Ксения Карловна и я от души желаем Вам всякой радости, а супруге Вашей еще раз желаем здоровья, здоровья и здоровья!

Ваш всегда, любящий Вас *М. Чехов*

Публикуется впервые, по подлиннику (ЦГАЛИ, 2316.3.35).

[1] Т.— В. Н. Татаринов. Гр.— В. А. Громов.

Бергстрем в письме от 2 апреля 1955 г. передает сведения, полученные от приехавшего на постановку в Хельсинки В. Ф. Дудина: «Татаринов, по его словам, был в тюрьме три года, как он выразился — за антропософию, теперь он опять работает в Москве. Громов работает в кукольном театре» (ЦГАЛИ, 2316.3.44). Сведения эти не совсем точны. Татаринов пробыл в административной ссылке с 1 октября 1931 г. по 30 августа 1932 г. (ГЦТМ, 424.31).

[2] Бергстрем предлагал второе издание книги «А. П. Чехов в воспоминаниях современников» (М., 1954).

243 * Ю. Б. Елагину

27 июня 55.
[Беверли-хиллс]

Юрий Борисович!

Дорогой, добрый! Еще не могу написать — недомогание и всякая всячина внутренняя и внешняя держат меня в тисках. Умоляю, подождите. Не сердитесь. Люблю Вас и книгу Вашу крепко! *Непрестанно* обнимаю Вас. Благодарю за письмо и за все!

Вере Николаевне мои лучшие, самые сердечные пожелания. Ксения Карловна отдыхает на взморье — живу один.

Ваш всегда, всегда *М. Чехов*

Публикуется по ксерокопии автографа (ЦГАЛИ, 2316.3.37). Впервые — «Новый журнал», 1979, № 3.

СОДЕРЖАНИЕ

Чехов Михаил

Ч56 Литературное наследие. В 2-х т. Т. 1. Воспоминания. Письма. 2-е изд., испр. и доп. / Сост. И.И.Аброскина, М.С.Иванова, Н.А.Крымова; Вступ. статья М.О.Кнебель. — М.: Искусство, 1995. — 542 с., [48] л. ил., портр. — В надзаг.: РГАЛИ, Музей МХАТ.

ISBN 5-210-00181-4 (т.1), ISBN 5-210-00182-2

Имя великого русского актера М.А.Чехова стоит в ряду тех имен, которые определили развитие русского актерского искусства XX века, неразрывно связанного с учением и традициями К.С.Станиславского. Первый том настоящего издания включает книги М.Чехова «Путь актера» и «Жизнь и встречи», воспоминания о С.В.Рахманинове, эпистолярное наследие актера.

$Ч\frac{4907000000-012}{025(01)-95}$ 101-90

ББК 85.334.3(2)7

ЧЕХОВ МИХАИЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ

Литературное наследие

ТОМ 1

Воспоминания. Письма

Редактор З. П. Удальцова

Художник П. С. Сацкий

Художественный редактор М. Г. Егиазарова

Технический редактор Р. П. Бачек

Корректор Л. Я. Трофименко

Лицензия ЛР №010157 от 03.01.1992 г.
Подписано к печати 23.12.94.
Формат издания 84x108/32. Бумага офсетная.
Гарнитура «Баскервиль». Офсетная печать.
Усл.печ.л. 33,6. Усл.кр.-отт. 33,85. Уч.-изд.л. 36,05.
Изд. №4243. Тираж 5000.
Издательство «Искусство», 103009 Москва,
Собиновский пер., 3.
Отпечатано с готовых диапозитивов
в типографии №2 РАН
121099 Москва, Шубинский пер., 6.
З. 2502

